



HUMBERTO MAURO



Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ministério da Educação | Fundação Joaquim Nabuco

Coordenação executiva
Carlos Alberto Ribeiro de Xavier e Isabela Cribari

Comissão técnica
Carlos Alberto Ribeiro de Xavier (presidente)
Antonio Carlos Caruso Ronca, Ataíde Alves, Carmen Lúcia Bueno Valle,
Célio da Cunha, Jane Cristina da Silva, José Carlos Wanderley Dias de Freitas,
Justina Iva de Araújo Silva, Lúcia Lodi, Maria de Lourdes de Albuquerque Fávoro

Revisão de conteúdo
Carlos Alberto Ribeiro de Xavier, Célio da Cunha, Jäder de Medeiros Britto,
José Eustachio Romão, Larissa Vieira dos Santos, Suely Melo e Walter Garcia

Secretaria executiva
Ana Elizabete Negreiros Barroso
Conceição Silva



Alceu Amoroso Lima | Almeida Júnior | Anísio Teixeira
Aparecida Joly Gouveia | Armanda Álvaro Alberto | Azeredo Coutinho
Bertha Lutz | Cecília Meireles | Celso Suckow da Fonseca | Darcy Ribeiro
Durmeval Trigueiro Mendes | Fernando de Azevedo | Florestan Fernandes
Frota Pessoa | Gilberto Freyre | Gustavo Capanema | Heitor Villa-Lobos
Helena Antipoff | Humberto Mauro | José Mário Pires Azanha
Julio de Mesquita Filho | Lourenço Filho | Manoel Bomfim
Manuel da Nóbrega | Nísia Floresta | Paschoal Lemme | Paulo Freire
Roquette-Pinto | Rui Barbosa | Sampaio Dória | Valnir Chagas

Alfred Binet | Andrés Bello
Anton Makarenko | Antonio Gramsci
Bogdan Suchodolski | Carl Rogers | Célestin Freinet
Domingo Sarmiento | Édouard Claparède | Émile Durkheim
Frederic Skinner | Friedrich Fröbel | Friedrich Hegel
Georg Kerschensteiner | Henri Wallon | Ivan Illich
Jan Amos Comênio | Jean Piaget | Jean-Jacques Rousseau
Jean-Ovide Decroly | Johann Herbart
Johann Pestalozzi | John Dewey | José Martí | Lev Vygotsky
Maria Montessori | Ortega y Gasset
Pedro Varela | Roger Cousinet | Sigmund Freud



HUMBERTO MAURO

Jorge Antonio Rangel (Fidel)



ISBN 978-85-7019-519-7
© 2010 Coleção Educadores
MEC | Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana

Esta publicação tem a cooperação da UNESCO no âmbito do Acordo de Cooperação Técnica MEC/UNESCO, o qual tem o objetivo a contribuição para a formulação e implementação de políticas integradas de melhoria da equidade e qualidade da educação em todos os níveis de ensino formal e não formal. Os autores são responsáveis pela escolha e apresentação dos fatos contidos neste livro, bem como pelas opiniões nele expressas, que não são necessariamente as da UNESCO, nem comprometem a Organização. As indicações de nomes e a apresentação do material ao longo desta publicação não implicam a manifestação de qualquer opinião por parte da UNESCO a respeito da condição jurídica de qualquer país, território, cidade, região ou de suas autoridades, tampouco da delimitação de suas fronteiras ou limites.

A reprodução deste volume, em qualquer meio, sem autorização prévia, estará sujeita às penalidades da Lei nº 9.610 de 19/02/98.

Editora Massangana
Avenida 17 de Agosto, 2187 | Casa Forte | Recife | PE | CEP 52061-540
www.fundaj.gov.br

Coleção Educadores
Edição-geral
Sidney Rocha
Coordenação editorial
Selma Corrêa
Assessoria editorial
Antonio Laurentino
Patrícia Lima
Revisão
Sigma Comunicação
Ilustrações
Miguel Falcão

Foi feito depósito legal
Impresso no Brasil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Fundação Joaquim Nabuco. Biblioteca)

Rangel, Jorge Antonio (Fidel).

Humberto Mauro / Jorge Antonio Rangel. – Recife:
Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.
136 p.: il. – (Coleção Educadores)
Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7019-519-7

1. Mauro, Humberto Duarte, 1897-1983. 2. Educação – Brasil – História. I. Título.
CDU 37(84)



SUMÁRIO



Apresentação, por Fernando Haddad, 7

Ensaio, por Jorge Antonio Rangel (Fidel), 11

O poeta do cinema, 11

“Claro enigma”, 17

Aqui tem início a poética do fogo de Humberto Mauro

A poética do fogo, 33

“A razão apaixonada”, 54

“Um intelectual construtor”, 70

“Progredir ou desaparecer”, 74

“Os olhos do gato de Camões”, 79

“A interpretação”, 83

Textos selecionados, 113

“O cinema: o grande problema nacional em foco”, 113

Cronologia, 121

Bibliografia, 127

Obras de Humberto Mauro, 127

Obras sobre Humberto Mauro, 129

Outras referências bibliográficas, 130



APRESENTAÇÃO

O propósito de organizar uma coleção de livros sobre educadores e pensadores da educação surgiu da necessidade de se colocar à disposição dos professores e dirigentes da educação de todo o país obras de qualidade para mostrar o que pensaram e fizeram alguns dos principais expoentes da história educacional, nos planos nacional e internacional. A disseminação de conhecimentos nessa área, seguida de debates públicos, constitui passo importante para o amadurecimento de ideias e de alternativas com vistas ao objetivo republicano de melhorar a qualidade das escolas e da prática pedagógica em nosso país.

Para concretizar esse propósito, o Ministério da Educação instituiu Comissão Técnica em 2006, composta por representantes do MEC, de instituições educacionais, de universidades e da Unesco que, após longas reuniões, chegou a uma lista de trinta brasileiros e trinta estrangeiros, cuja escolha teve por critérios o reconhecimento histórico e o alcance de suas reflexões e contribuições para o avanço da educação. No plano internacional, optou-se por aproveitar a coleção *Penseurs de l'éducation*, organizada pelo *International Bureau of Education* (IBE) da Unesco em Genebra, que reúne alguns dos maiores pensadores da educação de todos os tempos e culturas.



Para garantir o êxito e a qualidade deste ambicioso projeto editorial, o MEC recorreu aos pesquisadores do Instituto Paulo Freire e de diversas universidades, em condições de cumprir os objetivos previstos pelo projeto.

Ao se iniciar a publicação da Coleção Educadores*, o MEC, em parceria com a Unesco e a Fundação Joaquim Nabuco, favorece o aprofundamento das políticas educacionais no Brasil, como também contribui para a união indissociável entre a teoria e a prática, que é o de que mais necessitamos nestes tempos de transição para cenários mais promissores.

É importante sublinhar que o lançamento desta Coleção coincide com o 80º aniversário de criação do Ministério da Educação e sugere reflexões oportunas. Ao tempo em que ele foi criado, em novembro de 1930, a educação brasileira vivia um clima de esperanças e expectativas alentadoras em decorrência das mudanças que se operavam nos campos político, econômico e cultural. A divulgação do *Manifesto dos pioneiros* em 1932, a fundação, em 1934, da Universidade de São Paulo e da Universidade do Distrito Federal, em 1935, são alguns dos exemplos anunciadores de novos tempos tão bem sintetizados por Fernando de Azevedo no *Manifesto dos pioneiros*.

Todavia, a imposição ao país da Constituição de 1937 e do Estado Novo, haveria de interromper por vários anos a luta auspiciosa do movimento educacional dos anos 1920 e 1930 do século passado, que só seria retomada com a redemocratização do país, em 1945. Os anos que se seguiram, em clima de maior liberdade, possibilitaram alguns avanços definitivos como as várias campanhas educacionais nos anos 1950, a criação da Capes e do CNPq e a aprovação, após muitos embates, da primeira Lei de Diretrizes e Bases no começo da década de 1960. No entanto, as grandes esperanças e aspirações retrabalhadas e reavivadas nessa fase e tão bem sintetizadas pelo *Manifesto dos Educadores de 1959*, também redigido por Fernando de Azevedo, haveriam de ser novamente interrompidas em 1964 por uma nova ditadura de quase dois decênios.

* A relação completa dos educadores que integram a coleção encontra-se no início deste volume.



Assim, pode-se dizer que, em certo sentido, o atual estágio da educação brasileira representa uma retomada dos ideais dos manifestos de 1932 e de 1959, devidamente contextualizados com o tempo presente. Estou certo de que o lançamento, em 2007, do Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE), como mecanismo de estado para a implementação do Plano Nacional da Educação começou a resgatar muitos dos objetivos da política educacional presentes em ambos os manifestos. Acredito que não será demais afirmar que o grande argumento do *Manifesto de 1932*, cuja reedição consta da presente Coleção, juntamente com o *Manifesto de 1959*, é de impressionante atualidade: “Na hierarquia dos problemas de uma nação, nenhum sobreleva em importância, ao da educação”. Esse lema inspira e dá forças ao movimento de ideias e de ações a que hoje assistimos em todo o país para fazer da educação uma prioridade de estado.

Fernando Haddad
Ministro de Estado da Educação



HUMBERTO MAURO
(1897-1983)

Jorge Antonio Rangel (Fidel)

O poeta do cinema

Este ensaio biográfico sobre o cineasta mineiro Humberto Duarte Mauro tem como intuito buscar revelar sua trajetória-símbolo nos primórdios do cinema nacional brasileiro, e, em particular, sua participação significativa na produção dos filmes de caráter educativo que alimentaram a organização e a implementação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), no período compreendido entre os anos de 1936 e 1967, quando se aposenta da instituição. Senhor de uma personalidade cativante e de um sentimento de mundo aguçado, Humberto Mauro foi, no dizer de um de seus comentaristas mais autorizados, Ronaldo Werneck (2009, p.127), a fonte do Cinema Novo. Fonte inspiradora do cinema de Glauber Rocha: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça – e uma vontade de verbalizar o mundo por imagens em movimento.

O empenho desse trabalho é o de construir um Humberto Mauro mais próximo possível do que ele próprio foi, um homem de fazimentos, um intelectual engajado num projeto de cidadania e de democratização da informação contida nas imagens de um Brasil urbano, mas também sertanejo. Seu olhar iluminista converge com outros olhares também iluministas de personagens da construção do campo educacional brasileiro, a exemplo de Edgard Roquette-Pinto, Anísio Teixeira, Fernando Tude de Souza, Paschoal Lemme, Jonathas Serrano, Fernando de Azevedo e outros.

Pois bem: esse “olhar iluminista” que, segundo Sérgio Paulo Rouanet (1988, p. 126), tudo quer ver e apreender, lançar-se ao longe, configura-se num jogo de antíteses como expressão de um olhar tranquilo e apaixonado, inquieto e pacífico, indiferente e curioso. Vale dizer que no olhar iluminista é preciso ver tudo.

Não basta ver, é necessário ver tudo: não qualquer olhar que pode atender a essa exigência. Precisamos de um olhar educado, capaz de ver todas as coisas, tanto as que se oferecem imediatamente à percepção como as que escapam à percepção imediata. Se é assim, também essa proposição descritiva pode ser convertida numa proposição normativa: é preciso olhar corretamente o que se quer ver.¹

Todavia, o olhar educado de Humberto Mauro soube distinguir razão de ideologia. Soube produzir escritos de combate através de seus filmes de longa e curta-metragens, com estilos variados, aventuras, romances e documentários, fazendo de sua pena, a câmera e o foco, o observador e o observado. Através do olhar ilustrado, foi capaz de tecer crítica e autocrítica, ter consciência crítica, ponderar e negociar com as realidades a sua volta, valorizando a cultura popular como pilar da pluralidade, da novidade da ciência, da vontade de transformar o mundo e a si próprio.

Construiu, dessa forma, uma narrativa histórica imagética com a qual interpretou o Brasil e os brasileiros de sua época. Assim, o desafio desse livro é o de explicitar no movimento de sua trajetória como cineasta-educador, os compromissos sociais de sua filmografia com as liberdades e as garantias individuais dos cidadãos perante os poderes instituídos e instituintes do estado e da sociedade.

Dessa forma, o trajeto de Humberto Mauro no cenário educacional brasileiro reveste-se de múltiplos sentidos que a escrita experimental não pode captar ou querer oferecer ao leitor em forma de uma genealogia acabada. A produção de uma narrativa sobre a trajetória de vida de Humberto Mauro no cinema nacional

¹ Rouanet, Sérgio Paulo. O Olhar Iluminista. In: Novaes, Adauto. (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 134.

desafia a linha reta, a cronologia e a verdade científica como premissões da história, como verdade absoluta. Inaugura, isto sim, um caminho de gato, uma possibilidade de entender sua presença ativa na vida social brasileira como um lugar marcado pelo simbólico. Uma inscrição de discurso, de enunciados e de enredos.

A partir daí, o percurso subjetivo de buscar efetivar uma investigação, que seja restituidora dessa biografia, perde-se para além de uma origem única. Segundo Jean Starobinski (1988, p. 134), não há um ponto de partida fixo, mas pontos luminosos dessa partida que nos conduzem, como leitores-intérpretes, a perceber as camadas acidentadas do terreno da pesquisa com suas fontes, seus afluentes e suas elevações. Tal percepção, segundo ele:

(...) que consiste, com efeito, em prestar atenção, a não se conceder um privilégio de presença continuada ao que, na proximidade nunca suficientemente assegurada, expõe-se e reserva-se, manifesta-se, recusa-se, constitui-se em objeto, mas não se deixa possuir? Frente a nossa atenção, o objeto é portador de uma intenção própria, que se declara mas não se entrega inteiramente, provocando a obstinação de nossa espera, e o desejo dobrado de um melhor saber. A nossa atenção só se mantém pela resposta que não acaba de dar a um desafio persistente.²

O desafio persistente deste livro é o de invalidar a tagarelagem em proveito de uma narrativa histórica que consiga, por um lado, recuperar na biografia intelectual de Humberto Mauro as dimensões do projeto existencial que inspirou o cineasta-educador. Com efeito, o antropólogo Gilberto Velho (1987, p. 31) chama atenção para o fato de que os projetos são maneiras encontradas pelos sujeitos sociais para se distinguirem em seus grupos sociais. Uns terão – no dizer do antropólogo – maior eficácia simbólica e poderão tornar-se dominantes em certas circunstâncias.

O projeto existencial que moveu Humberto Mauro teve como princípio fundador deslocar-se das fronteiras delimitadas pelas cir-

² Starobinski, Jean. A Literatura: o texto e o seu intérprete. In: Le Goff, Jacques; Nora, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 135.

cunståncias objetivas de sua época. Foi da cidade de Cataguases, interior do estado de Minas Gerais, que o projeto fundador de sua filmografia, nos anos de 1920, realizou-se como desejo, fora motriz. Uma psicologia do fogo vivido.

De uma chama contemplada fazer uma riqueza ótima, de uma lareira que aquece e ilumina fazer um fogo possuído, intimamente possuído, eis toda a expressão do ser que a psicologia do fogo vivido deveria estudar. Essa psicologia descreveria, caso pudesse encontrar coesão de imagens, uma interiorizao das potências de um Cosmo; tomaríamos consciência de que somos fogo vivo caso aceitássemos viver as imagens de prestigiosa variedade que nos oferecem o fogo, os fogos, as chamas e os braseiros (...).³

Em *Fragmentos de uma poética do fogo*, o filósofo francês Gaston Bachelard (1990, pp. 8-9) busca desenhar uma perspectiva da ciência humanizada pela poética, palavra exaltada pela vontade de escrever. Essa vontade de escrever do ser, de se comunicar com seu mundo permanece sempre viva, impregnada pelo signo do ser tenso, pelas imagens do fogo que são, para aquele que sonha, que pensa, uma escola de intensidade. Humberto Mauro viveu uma “escola de intensidade” das imagens.

Aos quinze anos de idade, em Cataguases, Humberto Mauro viveria caudalosamente a “escola de intensidade” de que fala Bachelard (1990, p. 10). Tendo sua origem numa família de poucos recursos financeiros, Mauro cansou de assistir a filmes não sonoros no famoso Cinema Recreio Cataguases. Fundado em 1911, o Cine Recreio constituía-se numa sala de exposio de filmes direcionados   promoo da diversão e do entretenimento. O pagamento se dava através do compromisso do jovem Mauro em ler as legendas dos filmes em voz alta. O objetivo era informar ao auditório, frequentado em grande parte por populares, a história do filme em exposio.⁴

³ Bachelard, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990, p. 8.

⁴ Almeida, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999, p. 31.

Essa “escola de intensidade”, segundo o filósofo Gaston Bachelard, tem um sentido de produção de um calor harmonioso, de um fogo inesquecível, de uma vontade de se deixar queimar, doer e sentir o ardor da queimadura, penetrando na intimidade do objeto do desejo, criando novos problemas a partir de uma intrincada e espessa trama de significados já existentes.

Neste sentido, sobre a construção de uma hierarquia de significados, o filósofo francês Jean Paul Sartre (1979, p.125) lembra-nos que homens e signos fazem parte de uma rede de significados que interagem dialeticamente na invenção da realidade. Na perspectiva sartreana, o homem é um construtor de signos na medida em que ele próprio é significante em sua própria realidade.

Assim, as significações vêm do homem e de seu projeto mas se inscrevem por toda a parte nas coisas e na ordem das coisas. Tudo, a todo instante, é sempre significante e as significações revelam-nos homens e relações entre os homens através das estruturas de nossa sociedade. Mas estas significações não nos aparecem senão na medida em que nós mesmos somos significantes. Nossa compreensão do Outro não é jamais contemplativa: não é senão um momento de nossa práxis, de uma maneira de viver, na luta ou na convivência, a relação concreta e humana que nos une a ele.⁵

Sendo assim, acompanhando Jean Paul Sartre (2002, p. 34), podemos dizer que a trajetória intelectual de Humberto Mauro denuncia o vigor de um pensamento nascido da *práxis* enquanto unidade da teoria com a prática e vice-versa. O cinema, em especial o educativo, prima na obra maureana como uma mediação dessa relação, menos um idealismo voluntarista e muito mais um desafio intelectual de interpretação e de mudança do mundo a que pertenceu.

Em particular, tecer a trajetória intelectual de Humberto Mauro no contexto de produção da cinematografia brasileira coloca-nos frente a frente com o desafio do ato interpretativo. Escrever sobre o trajeto de Humberto Mauro é aceitar um desafio maior, o de

⁵ Sartre, Jean Paul. *A crítica da razão dialética*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 125.

alargar o ato interpretativo, apreendendo os lugares possíveis do locutor histórico. Fruto da fruição do narrador, do prazer do texto, como evoca Roland Barthes (1987, p. 25), lidar com as continuidades e descontinuidades do ato interpretativo sugere enfrentar novos dilemas e problemas, do ponto de vista teórico e do método.

O que pretendemos dizer com isso? Como bem pontua Peter Burke (1992, p. 38), os historiadores devem viver as tensões do conflito das interpretações para que se possam ouvir vozes variadas e opostas. Necessitam praticar como o romancista, heteroglossia. Precisam desmontar a ideia de que a história é portadora de um sentido único para perceber o mundo para além das estruturas de convenções, de esquemas e de estereótipos.

O ato interpretativo implica problematizar numa constância os embates da teoria com o método com qual se trabalha. Nessa perspectiva de nossa investigação, trata-se de reconstituir uma trajetória sem, no entanto, atribuir a um ator isolado, por mais significativo que possa ter sido, a condução exclusiva das articulações políticas das decisões de alianças, de estratégias de atuação no interior do estado, mas procurar captar como se forjou a identidade social desse intelectual, perceber como se construiu o campo das representações que o instituíram enquanto sujeito histórico, sem deixar de evidenciar as vinculações necessárias com o meio social, com o conjunto complexo de imbricações que o cercaram, com a conjuntura e o sistema de relações que fazem parte da mediação entre o pensamento deste ator social e seu contexto.⁶

Segundo o antropólogo Gilberto Velho (1987, p. 106), a trajetória não deve ser entendida apenas como a posição do indivíduo, família ou grupo na sociedade em que vive, seu ritmo e direção, mas como percepção da própria trajetória enquanto expressão de um projeto. A trajetória tem um poder explicativo, mas deve ser

⁶ Camargo, Aspásia. *Carisma e personalidade: da conciliação ao maquiavelismo*. Brasília: Ciência Hoje, CNPq/Anpocs, 1985, p. 308.

dimensionada e relativizada com a tentativa de perceber o que possibilitou essa trajetória particular e não outra. Uma sociedade complexa moderna, os mapas de orientação para a vida social são particularmente ambíguos, tortuosos e contraditórios.

A construção da identidade e a elaboração de projetos individuais são feitos dentro de um contexto em que diferentes mundos ou esferas da vida social se interpenetram, se misturam e muitas vezes entram em conflito. Assim, por mais que seja possível explicar sociologicamente as variáveis que se articulam e atuam sobre biografias específicas, há sempre algo irreduzível, não devido necessariamente a uma essência individual, mas sim a uma combinação única de fatores psicológicos, sociais, históricos, impossível de ser repetida *ipsis litteris*.⁷

Em Humberto Mauro, o lugar de construção de seu projeto existencial vai além de uma exposição sistemática de suas ideias, requer a leitura de como se forjaram as circunstâncias nas quais seus pensamentos e sua ação como educador profissional possibilitaram-no escrever uma obra, de caráter educacional. Recuperar no tempo passado uma trajetória é resgatar uma imagem do passado perpassado, velozmente, enquanto passado que só se deixou fixar no momento em que é reconhecido como imagem que relampeja irreversivelmente.

“Claro enigma”

Filho do italiano Caetano Mauro e da mineira Thereza Duarte Castro Mauro, Humberto Mauro nasceu de um parto muito difícil, em 30 de abril de 1897, na cidade mineira de Volta Grande. Inicialmente fora dado como morto pelo avós maternos. Herdeiro de uma família empobrecida, tornou-se um menino peralta e imaginativo. Os Mauro mudaram-se para a cidade de Além Paraíba. Lá o menino Humberto Mauro viveu inusitadas aventuras, mas

⁷ *Ibidem*, p. 28.

também intensas jornadas de trabalho junto ao amigo Juquinha. Jornadas de trabalho que iam de carregar malas a vender cocadas e velas de cera no cemitério da cidade. Neste desafio pela sobrevivência, Mauro iniciou-se também na carpintaria através de outro colega de nome Cupertino. Este o introduziu na arte de construir foguetes e manusear a pólvora. Ainda com Juquinha participou de atividades circenses nas quais o amigo pulava de certa altura em sua barriga. Anos mais tarde, Humberto Mauro consideraria essa época a idade de ouro de sua infância.⁸

A escola teve papel significativo na vida do menino Humberto. Representou, de certa forma, o espaço de articulação do que apreendera em casa dos pais e na rua com a aprendizagem de novos conhecimentos e saberes escolares. Isso exigiu dele a habilidade de intercambiar as experiências manual e intelectual em seus fazeres. Essa habilidade jamais o abandonou.

Completado o primário ele iniciou um longo estágio em colégios internos da região. O primeiro aonde chegou, levado pela mãe, foi o Ateneu Victor Hugo, de Santa Isabel, hoje Abaiba, uma pequena estação da Leopoldina Railway, perto de Volta Grande. O banheiro do Ateneu era o córrego e o seu diretor um homem severíssimo de enorme cavanhaque, chamado Carlos Franco. Data dessa época a primeira comunhão de Humberto, cerimônia da maior importância para os avós e pais. Thereza havia preparado um enxoval completo em previsão do grande acontecimento, que teria como quadro a imponente Igreja de Além Paraíba, com a família toda reunida, aproveitando-se de uma das estadas de Caetano na Cidade. Aconteceu, porém, que uns missionários de passagem por Santa Isabel reuniram apressadamente as crianças com idade adequada e promoveram uma primeira comunhão maciça. Os alunos do Ateneu Victor Hugo também foram arrebanhados de improviso no recreio e Humberto recebeu, sujo, descalço, a sua primeira hóstia.⁹

⁸ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974, p. 17.

⁹ *Ibidem*.

Por volta de 1909, preocupado com a continuidade dos estudos de Humberto Mauro, que seu pai, Caetano Mauro, resolveu matriculá-lo no Ginásio Leopoldinense, uma das instituições de ensino mais importantes da região da Zona da Mata. Mesmo passando por dificuldades financeiras, queria oferecer ao filho uma boa formação técnica que lhe abrisse as portas profissionais mais à frente. Empenhou-se ao máximo para pagar o colégio. Lá Humberto Mauro estudou por três anos em regime de internato. Durante o período em que o filho Humberto Mauro esteve no Ginásio, Caetano Mauro tornou-se amigo de um dos donos do estabelecimento, o engenheiro Gabriel Monteiro Ribeiro de Junqueira, que o ajudaria a conquistar um emprego na Leopoldina Railway. O salário era insuficiente, mas o trabalho era promissor. Mudou-se para Cataguases já como funcionário da empresa.

Aos 17 anos de idade, Humberto Mauro foi estudar na Escola de Engenharia em Belo Horizonte. Na capital, morou em pensão, trabalhou na Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, ficando por lá apenas um ano. Então, a pedido do pai, retornou a Cataguases. A essa época, Humberto fez um curso de eletricidade, por correspondência, na *Escola Scantron* de Cataguases. Essa experiência o ajudou mais tarde a fazer instalações de energia elétrica nas fazendas de toda a região da Zona da Mata. Nos anos que se seguiram até 1920, Humberto viveria dividido entre namoro, noivado, casamento e à ideia da montagem de uma oficina de eletricidade ou empregar-se na Companhia Força e Luz de Cataguases-Leopoldina.

Foi trabalhar com eletricidade na oficina *Volt-Ampère* de propriedade de Cypriano Teixeira Mendes, positivista convicto, que exerceria forte influência em sua formação técnica. No convívio com Mendes, Humberto aprendera a lidar com suas habilidades motoras. Todavia, essa influência de Mendes sobre ele não se exprou para o terreno religioso. Mauro continuou católico praticante. (Gomes, 1974, p. 59)

Por certo, a eletricidade e a mecânica apaixonaram Humberto Mauro. Aprendeu, de forma centrada e rápida, o manuseio dos conhecimentos técnicos, materiais e práticos, empregando-se na *Light* e, logo em seguida, no *Loide* nacional. Tornou-se um técnico dos saberes práticos, posição que o ajudou enormemente na conquista de novos espaços de reafirmação profissional. Depois, o interesse pela fotografia e pelo cinema veio compor esse personagem *gauche* em que viria a ser.

Humberto Mauro acompanhou o movimento de transformação urbanística, arquitetônica e cultural da cidade de Cataguases que, no início da década de 1920, deixava para trás muito de sua estrutura rural. Do pequeno arraial formado de brasileiros e dos índios coroados, Coropós e Puris chamados de Meia-Pataca, ergueu-se uma nova cidade “iluminada” afeita aos princípios e estilos da modernidade. Assim, a chegada da luz elétrica na pacata cidade de Cataguases, no início do século XX, teve papel decisivo na ativação do crescimento urbano e do processo de industrialização da economia dessa cidade da região da Zona da Mata mineira.

A cerimônia de inauguração da luz em Cataguases deu-se no Largo do Comércio:

Às 20 horas, a população festejava o êxito da experiência realizada pela Companhia, ao acender 160 lâmpadas incandescentes, de 32 velas, e quatro de arco voltaico, de 600 velas. Fazem parte da cultura oral da cidade as histórias dos mais velhos, que contavam o deslumbramento das famílias passeando pelos jardins, banhando-se no contraste de luz e sombras.¹⁰

Conforme salienta o historiador João Fragoso (2000, p. 181), ainda em fins do século XIX, no auge da economia cafeeira efetuou-se a transferência de capitais para aplicação em atividades industriais. O incremento econômico efetuado estimulou outros serviços urbanos como, por exemplo, o comércio, os serviços finan-

¹⁰ *100 anos de luz: força e luz Cataguases-Leopoldina*/Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho. Cataguases: Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, 2006, p. 50.

ceiros e culturais. Aquecida pelos investimentos do capital cafeeiro em seu momento de alta, no limiar do século XX, a cidade mineira de Cataguases receberia grande impulso industrial com a instalação das Companhias Força e Luz de Cataguases-Leopoldina e da Fiação e Tecelagem Cataguases.¹¹

O impulso industrial aconteceria acompanhado pelo aprimoramento artístico e estético da cidade. Em pouco tempo, Cataguases transformou-se em centro de produção cultural com ritmo assemelhado ao das cidades do sul do país. Da cidade fortemente marcada pelas relações sociais do meio rural, despontava, no cenário cultural do país, uma cidade próspera. Lugar, por excelência, da circulação de novos modelos de apropriação, circulação e consumo de cultura, a cidade de Cataguases reafirmava seu compromisso com a modernidade/brasilidade através do movimento Verde, da literatura da revista *Verde*, da música, do teatro e do cinema de Humberto Mauro.

Os “ares” de modernidade da cidade de Cataguases inspiraram Humberto Mauro. Sem poder retardar mais, depois de quinze meses de noivado e cinco anos de namoro sério, em 23 de fevereiro de 1920, Mauro casou-se com Maria Vilela de Almeida, conhecida como Dona Bêbe, com quem viveu até sua morte. Ela era filha de Antonio de Almeida, o guarda-livros da Casa Peixoto. Sobre a família da esposa de Humberto Mauro, Paulo Emílio Salles Gomes registra que:

O pai, Antônio de Almeida, modesto, magrinho, de boa gente portuguesa mas pobretão, casou-se com uma Vilela de dote. Teve hotel, padaria e outras coisas, mas nada deu certo. Foi ser maquinista na primeira fábrica de tecidos, mas logo perdeu um dedo. Estabilizou-se afinal como guarda-livros do Peixoto. No período mais difícil, a família morou numa vila afastada do centro urbano, um ermo sem igreja mas onde se instalara um pequeno templo protestante. A família de Antônio era católica como toda gente, sem muito empe-

¹¹ *Ibidem*.

nho; a fim de praticar um pouco de religião sem precisar enfrentar um percurso considerável, passaram a acompanhar os vizinhos de Gutenberg nas visitas ao templo. Esse hábito marcou-os para sempre na cidade como protestantes. Minas era e permaneceu o estado brasileiro onde houve menor penetração protestante e na Mata, como já vimos, as irradiações vindas de Juiz de Fora provocaram controvérsias que envolviam Cataguases. Sem que houvesse qualquer discriminação pronunciada contra a família de Antônio de Almeida, o certo é que os Mauros não viram com fervor a inclinação do filho mais velho por Bêbe. Tendo emergido lentamente de uma existência laboriosa, talvez aspirassem para Humberto um casamento que lhe facilitasse a vida, ou simplesmente pensassem com bom senso que um rapaz sem situação e sequer profissão definida não estava em condições de namorar seriamente.¹²

Na convivência conjugal somaram-se muitas responsabilidades. Juntos tiveram seis filhos, Zequinha, Luiz, Vicente, Maria de Lourdes, Humberto Mauro Jr. e Martinha, vivendo juntos ao longo de sessenta e três anos de casamento. A carta escrita por Humberto a Dona Bêbe, à época do namoro, revelaria a ousadia do pretendente e a desenvoltura do mesmo em conjugar o verbo amar no tempo intransitivo, bem como dos sinais, ainda à época do namoro, da intensidade do amor de uma vida inteira.

O amor não se paga senão com o amor. Assim, pois, quero saber de ti, se me correspondest sinceramente. Nunca amei. Nunca sequer uma mulher alguma fez brotar no meu coração a misteriosa flor da paixão. Foste tu a primeira que, com teu olhar divino, com teu gênio amável e encantador, com tua voz cheia de vida e misteriosas melodias, fizeste abrolhar no meu coração a cândida flor do amor. Foi e será sempre o primeiro; é a pura sinceridade. A solidão é o alívio da alma apaixonada. (...) Acaba a amizade ou o amor, onde principia a desconfiança. Por isso, quero que façamos um juramento, para que nunca paire em nossos espíritos, um princípio qualquer de desconfiança. Se aceitares pois o meu juramento e se me fizeres um outro responderás afirmadamente a minha primeira pergunta e nunca mais pensarás que não me amas. – Eu te juro, dou-te minha palavra que

¹² *Ibidem*, p. 50.

por outra nunca te abandonarei, que te dedico o amor mais puro que possa haver, este amor será eterno, que por ti sacrifiquei tudo, até minha própria vida.¹³

Humberto Mauro levou essa explosão de amor que sentia por Dona Bêbe para o cinema, para as cenas que fabricou. Levou o amor que sentia por “Cunhã-Etê”, nome com o qual anos depois Edgard Roquette-Pinto a batizou. Em tupi quer dizer “mulher de verdade”. Em companhia de Dona Bêbe enfrentou todos os desafios que estavam por vir. Anos depois, numa entrevista ao jornalista Ronaldo Werneck, em julho de 1975, Humberto comentaria:

Eu e a Bêbe éramos chamados de Romeu e Julieta. Meu casamento foi há 55 anos: a coisa mais pobre desse mundo. O padrinho foi o Dr. Gabriel Junqueira, que me deu uma fruteira de prata Woolt. Veio com frutas artificiais. Quer dizer, a gente nem precisa comprar frutas, né? O Augusto Junqueira me deu 6 colheres, 6 facas, 6 garfos embrulhados numa folha do *Jornal do Comércio*. O papai me deu um Coração de Jesus... não ganhei mais nada. Fomos morar num quarto que aluguei da vovó, sempre fomos muito pobres. Por exemplo: não existia partitura em meus filmes, porque custava muito dinheiro (...).¹⁴

Não era somente nas relações amorosas que a vida do jovem Humberto Mauro dava sinais de vitalidade na flor dos vinte e três anos de idade. Senhor de muitos amigos, ia com frequência aos encontros noturnos no Bar da Bahia, no Bar do Fonseca, na rua da Estação; jogava tênis, tocava violino, enfim, tinha vida agitada e dedicada à família e ao trabalho.

Ao lado dos amigos Alzir e Ophir, Humberto vivia a intensidade de uma Cataguases que se urbanizava. A energia elétrica foi responsável em grande parte pelo “entusiasmo” da juventude de Cataguases daquela época. A cidade teve seu primeiro contato com a energia elétrica em 3 de julho de 1908.

¹³ Mauro, Humberto *apud* Gomes, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, op. Cit.*, pp. 52-53

¹⁴ Mauro, Humberto *apud* Viany, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: ArteNova/Embrafilme, 1978, p. 214.

Cataguases urbanizava-se ao mesmo tempo que se industrializava. No dizer de Humberto Mauro, a essa época, a cidade de Cataguases era uma cidade “da pá virada”, “meio doida”, que se mobilizava através da juventude; exemplo disso, tinha sido o impetuoso rumo da revista literária *Verde*. Essa revista, para Mauro, havia projetado o nome da cidade bem longe, valendo um poema de Mário de Andrade, grande expoente do modernismo paulista de 1922. Humberto relembra o poema de Mário de Andrade.

Todos nós somos rapazes
Muito capazes
De ir ver de
Ford Verde
Os Asses
De Cataguases

Ninguém ainda esqueceu, sem dúvidas, **os Ases de Cataguases**: Henrique de Rezende, Guilhermino Cezar, Francisco Peixoto, Rosário Fusco, Antônio Martins Mendes, Ascânio Lopes. Outros brandiram a clava da força física! Houve lutas memoráveis de boxe em Cataguases empolgada com as façanhas de Dempsey e Firgo, de Carpentier e Tunney. Citemos entre eles o Luisinho Machado, o Ortiz, o Peterson, o Soroa e até o Chico, meu mano. Cataguases era o que se poderia chamar uma cidade da pá virada, meio doida. Pois imaginem que até o picolé nasceu em Cataguases(...). (grifos do autor)¹⁵

De Cataguases para o mundo, Humberto Mauro iniciou sua trajetória no universo das imagens. Esse trajeto teve seu começo com os estudos sobre fotografia no ateliê de fotografia do amigo italiano da Província de Novara, Pedro Comello, em 1923.

Segundo Paulo Emílio Salles Gomes (1974, p. 78) foi no ateliê de fotografia de Comello que Humberto se aproximou da técnica da química e da física aplicando-as à fotografia. Todavia, a influência artística de Comello sobre Humberto ainda estaria por vir. Comello chegou a Cataguases, em 1914. Veio da Cidade do Cai-

¹⁵ Mauro, Humberto. *apud* Viany, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Op.cit., p. 165.

ro, no Egito, trazendo a esposa Ida Tonetti e a filha Eva, de treze anos de idade. No ano de sua chegada a Cataguases nasceu seu outro filho Roger. Foi morar na Colônia Major Vieira. Em 1917 mudou-se com a família para o centro da cidade.

As habilidades de Pedro Comello eram múltiplas. Dotado de sensibilidade poética, falava com certa fluência mais de uma língua. Além do italiano, dominava os idiomas inglês, francês e árabe. Em Cataguases chegou a lecionar como professor de língua estrangeira. Era um violinista de mão cheia, dando aulas também de flautim e de bombardino. Pintor de aquarelas, tinha a fotografia como um excelente passatempo. Em verdade, o passatempo da fotografia acabou transformando-se em atividade profissional em seu ateliê de fotografia.

Com tantas habilidades passou a ser admirado por quase toda a cidade, incluindo seu Caetano Mauro, pai de Humberto. Era considerado àquela altura o fotógrafo da cidade. Não demorou muito, o jovem Humberto dele se aproximar. Pedro Comello tornar-se-ia amigo pessoal de Humberto. Juntos, a quatro mãos, escreveriam peças teatrais, reunir-se-iam diversas vezes em torno do Cine-Theatro Recreio.

Antes da chegada da fotografia e do cinema em sua vida, Humberto Mauro fora radioamador. Fazia rádios para vender por toda região da cidade de Cataguases. Sempre fora idealista, tendo como lema tentar e fazer.

Por essa época eu, que já tentara diversas manias, todas inéditas na zona, fabricava aparelho de rádio, logo que eles apareceram e saíram do reino da galena. E que aparelhos fazemos! Abalamos muitas vezes as noites de Cataguases, com alto-falantes tremendos colocados na praça Rui Barbosa, em frente ao jardim, numa época em que voz ampliada por um circuito de áudio era alguma coisa de demoníaco, do outro mundo. Muitos presentes hão de se lembrar de nossas aventuras radiofônicas. Instalamos os primeiros rádios em muitas fazendas da redondeza. Sugerimos certo dia, ao então presidente do estado Mello Viana, por intermédio do saudoso cataguasense Sandoval Azevedo –

tínhamos então vinte e poucos anos – que o governo de Minas Gerais deveria instalar uma estação de rádio oficial, através da qual o presidente mineiro conversasse semanalmente com o povo – as conversas ao pé do fogo que muitos anos depois o saudoso presidente Roosevelt instituiu nos Estados Unidos. Mas, notem bem! isso numa época em que usávamos ainda compridos tubos de vidro, esguios, para manejar de longe os atenuadores e sintonizadores do aparelho de rádio, porque a proximidade da mão provocava efeito capacitivo e não se tinha descoberto ou adotado forma de converter praticamente a corrente alternada em contínua dentro do receptor, e tudo se fazia em enormes conjuntos de bateria. Não advogamos paternidade de ideia nenhuma para nós, não! Só se despendíamos chispas por todos os lados! Éramos audaciosos, confiantes e trêfegos.¹⁶

Das modestas possibilidades e de sua humilde condição – dizia Humberto Mauro – acima de tudo estava o ideal de conseguir realizar aquilo a que se propunha. Em verdade, soube explorar o campo de possibilidades que se abria, àquela altura, à sua frente. Tornou-se, por escolha, radioamador, fotógrafo, cineasta.

Essa troca de afinidades eletivas levou Humberto Mauro a adquirir sua primeira câmera de filmar de película de 9,5 mm, a Phate-Baby. O que teria feito com ela? O uso da câmera serviu para a realização da primeira produção de ficção, um curta-metragem, mistura de drama com comédia, chamado *Valadião, o Cratera*, em 1925. Este filme foi construído a partir de uma pequena história entre mocinhos e bandidos. O filme conta a história do rapto de uma moça (a heroína) pelo Cratera (o vilão) que prende a mocinha numa pedreira. O herói aparece em cena para libertar a mocinha das garras do vilão. A circulação do filme restringiu-se às famílias da região e aos amigos próximos.

Todavia, *Valadião, o Cratera* teve o mérito de ter sido a primeira experiência amadora de fazer filme com atores nacionais. Humberto Mauro fez o argumento, a fotografia e dirigiu a cena. Contou com a participação da bela Eva Nil, filha de Pedro Comello, no papel da

¹⁶ *Ibidem*, p. 166.

heroína e de José Augusto Monteiro Barbosa no papel de herói, tendo Stephanio Georges Younes como vilão.

A primeira tentativa de cinema de Humberto Mauro serviu para que a cidade inteira caísse em descrença. Ninguém da cidade acreditava naquela encenação grotesca. Conta o jornalista mineiro Guilhermino Cesar, contemporâneo de Humberto, que *Valadião, o Cratera* fora recebido às gargalhadas pela cidade.

Quando a população de Cataguases viu Stephanio bancando o bandido; Eva Nil, a heroína, e o Chiquinho, o mocinho, a cidade caiu na gargalhada. Quer dizer, tudo aquilo foi recebido com ar de troça, ninguém acreditava naquilo, que aquilo pudesse ser algum dia algo parecido com cinema. Aquilo era uma brincadeira do Humberto, do seu Humberto Mauro, que já era um homem de 30 anos, casado e com filhos.¹⁷

Mesmo não rendendo dividendos, o filme *Valadião, o Cratera* jogou muitos olhos em cima da bela e jovem atriz Eva Nil, filha de Comello.

Para fazer esse filme, eles não precisaram gastar sequer uma corrida de automóvel... aproveitaram uma coisa que todo cataguasense conhecia, a famosa pedreira da Prefeitura, onde o bandido corre levando Eva Nil, que era levinha feito uma pluma, um rosto angelical, uma beleza de criatura. Esta Eva Nil era a Circe, por quem todos nós respiramos. Mas que vigor egípcio nessa criatura! Ela nem olhava os homens. Vivia assim, no seu mundo interior. Ela devia ter um problema... Ela está viva. Ela devia ter algum problema qualquer sentimental, porque era de uma total frieza para a juventude que a cercava tão bulhentemente. Guardava, assim, uma certa frieza, um certo desdém que nos incomodava muito. E é isto que torna Eva Nil uma criatura espontaneamente valiosa como atriz de cinema. Foi isso que despertou o interesse de críticos em São Paulo, na Bahia, no Rio de Janeiro. Queriam fazer dela uma heroína de cinema. Mas, ligada demais ao pai e à mãe, ela não se despregava do círculo familiar.¹⁸

¹⁷ Cesar, Guilhermino. Uma Palestra Cinematográfica. *Apud* WERNECK, Ronaldo. *Kiryri Rendáua Toribóca Opê. Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁸ *Ibidem*.

Ainda em 1925, financiados por Homero Cortes Domingues, Humberto e Comello, viajaram juntos até o Rio de Janeiro com a finalidade de comprar uma câmera de filmar alemã de 35 mm, modelo Hernemann. Familiarizados com a câmera nova passaram a filmar o ensaio *Três irmãos*, que não se concluiu. Este filme era desenvolvido num drama em 16 partes, possuindo estrutura e estilo de enredo. O filme era um melodrama que contava a história do suicídio de um viúvo por falência. Na trama do filme, de tudo um pouco, ganância, herói, vilão, crianças, represálias, ódios, amores etc.

Em 1926, contando com Homero Cortes Domingues, dono de uma Casa de Secos e Molhados Caracena e de Agenor de Barros, negociante de café e presidente da Associação Comercial de Cataguases, Humberto Mauro e Pedro Comello fundaram a produtora Phebo Sul América Film. Logo em seguida, efetuaram-se as filmagens do primeiro longa-metragem do grupo da Phebo, *Na primavera da vida*.

Como lhes dizia – então eu já tentara diversas manias. Do rádio passei à fotografia. Disputávamos concursos, ganhávamos prêmios, aparecíamos em capas de revistas. Diariamente eu vivia a enquadrar e angular paisagens, seres, coisas! E a revelar até alta hora da noite. Nesse entrevero com a foto conheci um hábil fotógrafo com quem logo fiz excelente amizade: Pedro Comello, um italiano que elegera Cataguases para sua segunda terra. Pedro Comello, já desaparecido, digo-o com saudade e justiça, muito me inspirou no caminho da fotografia e do cinema. Juntos conspirávamos sobre uma ideia que me parafusava o cérebro: por que não tentar um filme de longa metragem, aqui, em Caraguases? Foi pensar e sair em campo. Flama não faltava em Cataguases. Era uma cidade que se poderia chamar de inflamável... Pequenas fagulhas podiam incendiar tudo nos corações e nas vontades, no mundo do pensamento! Conversas, tertúlias noturnas, amigos, bate-papos visionários, e lá surgiram, cada um a seu tempo, dois homens que estão intimamente ligados a tudo isso: Homero Cortes Domingues e Agnor de Barros. Homero era, e ain-

da é, o homem das Casas Carcacena e Agnor, o homem do Café e da Agência Buink, mas sobretudo, ambos eram grandes idealistas.¹⁹

Esse filme tinha no elenco Pedro Comello, Eva Nil, Bruno Mauro, Júlio Ruffo, Alberto Sereno, Bastos Stephano e Ivo Soares. No mesmo ano de 1926, a produtora Phebo, por motivos adversos, preteriu o filme *Mistérios de São Mateus* de Pedro Comello, ocasionando a saída de Pedro Comello e da atriz Eva Nill (filha de Comello) da produtora. Em função do ocorrido, a atriz Eva Nill rompeu definitivamente os laços de amizade com Humberto Mauro, recusando-se a participar do filme dirigido por ele.

Assim, em 1927, a produtora Phebo investiria na produção de seu segundo longa-metragem *Thesouro perdido* que seria exibido em 1930. Este filme foi premiado pela *Revista Cinearte*, recebendo das mãos de Adhemar Gonzaga, diretor da revista, um medalhão de bronze como melhor filme nacional.

Scheila Schvarzman assinala que *Thesouro perdido* expressa a arte cinematográfica de Humberto Mauro marcada, poderosamente, pelas riquezas de pontos de vista, pelas variedades de enquadramento e uso do primeiro plano, revelando também, na percepção de Schvarzman, uma sensibilidade de observação fílmica apurada.

Thesouro perdido conta a história de Braúlio (Bruno Mauro, irmão do diretor) e Pedrinho, seu irmão (Máximo Serranio), órfãos criados por Hilário, pai de Suzana (Lola Lys), namorada de Braúlio. Ao completar a maioridade, Braúlio recebe de Hilário a parte de um mapa incompleto de um tesouro que havia levado seu pai à loucura e à morte. O tesouro fora enterrado pelo avô, um combatente que aderiu às forças portuguesas que se revoltaram contra a Independência em 1822. Antes de sua fuga para Lisboa, não podendo carregar o tesouro, enterrou a fortuna. No momento em que Hilário dá o fragmento a Braúlio, Dr. Litz, um bandido, encontra Manoel Faca, que sabia onde procurar a parte perdida do mapa. Ele se apodera do fragmento e rapta Suzana para forçar Braúlio a entregar a sua parte. Pedrinho mata o bandido, resgata Suzana e morre nos braços do irmão. Braúlio conseguiu reunir

¹⁹ *Ibidem*, pp. 166-167.

o mapa que amaldiçoara a sua família, mas desiste do tesouro, em nome do único bem verdadeiro, o amor de Suzana.²⁰

Humberto Mauro teve uma passagem meteórica por São Paulo. A cidade de São Paulo vivia, à época, enorme burburinho cinematográfico com o sucesso do filme falado *Coisa nossa*, da empresa norte-americana Byington & Cia, lançado em 1931. Quando Humberto chegou a São Paulo procurando o produtor do filme Alberto Byington Jr. para conseguir alguma colocação, este já havia caído em desgraça perante o governo Vargas por ter apoiado a Revolução Constitucionalista de São Paulo de 1932.

Depois de se consagrar com o filme longa-metragem *Ganga bruta*, primeiro filme sonoro da Cinédia, com roteiro de Otávio Gabus Mendes, em 1933, não viveria o sucesso da produção anterior *Lábios sem beijos*, acabando por se desligar da Cinédia. (Souza: 2001, p. 157)

De volta ao Rio de Janeiro, Mauro realiza alguns documentários para outro dos pilares em que se assenta o cinema brasileiro dos anos de 1930: a produtora, atriz e futura diretora Carmem Santos.²¹

No Rio de Janeiro, na Cinédia de Adhemar Gonzaga, Humberto fez filmes de ficção como *Lábios sem beijos*, em 1930 e mais três: *Ganga bruta*, *Mulher* e *A voz do Carnaval* em 1933. No filme *Mulher*, uma produção de Adhemar Gonzaga com Otávio Gabus Mendes, atuou como diretor de fotografia e ator. No ano seguinte, atendendo à solicitação da atriz e produtora Carmem Santos, Humberto Mauro saiu da Cinédia e foi trabalhar na empresa Brasil Vita Filmes onde fez roteiros, dirigiu fotografia e montou uma série com sete curtas-metragens intitulada *As Sete Maravilhas do Rio de Janeiro*. Produziu também os documentários *Pedro II* e *General Osório*. Em 1935, dirigiu outro documentário *Feira de amostras do Rio de Janeiro*. A Brasil Vita Filmes, fundada por Carmem Santos, recebeu apoio financeiro da família do industrial Antonio Seabra.

²⁰ Schvarzman, Scheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004, p. 39.

²¹ *Ibidem*, p. 158.

Na palestra escrita para a I Mostra Retrospectiva do Cinema Nacional, realizada em São Paulo, em 1952, Mauro sintetizou o que teria sido o *Ciclo de Cinema Cataguases*:

Estávamos em 1926. A escola de cinema era o Cine-Theatro Recreio, onde a minha sagacidade empírica e voraz ia assiduamente beber ensinamentos de cameraman, continuidade e direção, familiarizando-se com a técnica aplicada, o close-up, a fusão, visualização, simbolismo etc. D. W. Griffith empolgava com os gênios criadores que tiram do nada a criatura. Era o tempo em que King Vidor e Henry King, dando cores diferentes ao lirismo – David, o Caçula (“To’ able David”), por exemplo – descobrindo novos caminhos na técnica em formação, enriqueciam a eloquência da linguagem cinematográfica. Em 1926, rodávamos *Na primavera da vida*; em 1926-1927, *Thesouro perdido*. A esse tempo, Pedro Comello deixaria a nossa companhia. Em 1927-1928, *Brasa dormida* e *Sangue mineiro*. A indústria tomava corpo. *Na primavera da vida* custara doze mil réis; *Thesouro perdido*, vinte e cinco mil réis; *Brasa dormida*, trinta e seis mil réis; e *Sangue mineiro*, quarenta e oito mil réis.²²

Embora a cidade de Cataguases já tivesse vivenciado uma experiência de exposição com filmes estrangeiros desde 1908, inaugurou-se com Humberto Mauro e Pedro Comello, uma nova fase fílmica em Cataguases. Uma nova fase que se iniciou com clamor e credibilidade. Entretanto, as condições objetivas da realidade apontavam para outros caminhos. A produção do filme nacional enfrentava resistências comerciais severas que se explicavam, em certa medida, pelo monopólio da distribuição de filmes promovido pela indústria do cinema estrangeiro em território nacional, especialmente, norte-americana.

Isso não somente se transformava num empecilho à exibição das películas nacionais nas localidades dos estados da federação, como também descerrava um problema “prático e humilhante”,

²² Mauro, Humberto *apud* Werneck, Ronaldo. *Kiryri Rendáua Toribóca Opê. Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. Op.cit.*, pp. 237-238.

a incapacidade dos filmes nacionais em dispor de dispositivos de segurança contra a falta de recursos que garantisse suas exibições.

Sangue mineiro, em 1928-1929, deu remate ao Ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro, tendo *Thesouro perdido* ganho o medalhão de melhor filme nacional de 1927, dedicado pela *Revista Cinearte*, que Adhemar Gonzaga dirigia. Encerrou-se depois de me haver proporcionado um cabedal de experiência extremamente útil. À míngua de recursos e conforto, o meu entusiasmo havia adotado, desde logo, o imperativo nacional: “quem não tem cão, caça com gato”. Sem atores, montagens, maquiagem etc, toda a família representava, e se filmava o homem da cidade e do campo nos seus misteres habituais. A natureza era surpreendida e dava tratos à bola para suprir com expedientes o meio mecânico: confeccionei relâmpagos e tempestades usando a luz solar, um pano preto e regador. Dessa maneira, fazia documentário, sem saber, como M. Jordain. Os extremos se tocam. É aí que a arte do cinema, hoje na maturidade, escava a mina opulenta da inspiração e dos motivos e consegue os meios genuínos e sinceros de fazê-los inculcar no sentimento estético e social.²³

Em 1929, na esteira da produção dos filmes ficcionais, de longas-metragens, Humberto Mauro produziu o documentário *Sinfonia de Cataguases*, de doze minutos. No ano seguinte, foi rodado o filme *Sangue mineiro* que encerrou o Ciclo de Cataguases. Com esse último filme, a Phebo fechava também suas portas. Desempregado, Humberto viaja para o então Distrito Federal.

A Phebo era um casulo que construía e por iniciativa própria nunca o teria abandonado. Quando seu fim tornou-se iminente, quando ficou claro que ele não iria mais receber os 500\$000 mensais o pânico não teve vez, pois surgira um acontecimento inédito em sua vida: seus serviços estavam sendo solicitados pelo Rio de Janeiro. Mas do que isso, tem-se a impressão de que Humberto Mauro foi disputado por Carmem Santos e Adhemar Gonzaga, situação invejável para um cineasta ameaçado de desemprego no segundo semestre de 1929 quando os dois candidatos a patrões eram o que havia de mais sólido na animação desordenada que a crise sonora provocara no nosso

²³ *Ibidem*, p. 238.

cinema. Carmem tinha por trás o Sr. Seabra e seus negócios e Adhemar o Sr. Gonzaga e a loteria. Aquele marido e este pai constituíam uma retaguarda capitalista como o filme brasileiro nunca conhecera.²⁴

Aqui tem início a *poética do fogo* de Humberto Mauro

A poética do fogo

Importa assinalar que a geração de Humberto Mauro associou-se a uma rede de intelectuais educadores que formavam, nas décadas de 1930 a 1950, uma plêiade de intelectuais de diferentes plumagens político-ideológicas que tinha como ponto comum de suas ações redescobrir o Brasil. Em suas agendas, como item primeiro, constava solucionar os problemas de escolarização das massas e educação das elites no Brasil.

No caso específico do cinema de Humberto, tanto sua estratégia de atuação social quanto sua produção intelectual no campo cinematográfico nacional estiveram fortemente marcadas pela inspiração de fazer do cinema mudo e sonoro um tradutor preferencial das diferentes linguagens de decodificação das culturas urbana e rural do país. Esta lógica operatória de produção de filmes de ficção e documentários dominou sua cinematografia. A luta por compatibilizar igualdade e liberdade constituiu a tônica de sua obra fílmica. O cinema como campo de batalha das ideias.

Jean-Claude Bernardet (1980, p. 10) adverte que o cinema não reproduz a realidade tal como ela se apresenta aos olhos do espectador, colocando como mágica a realidade na tela. A realidade não se expressa sozinha na tela. O cinema representa um ponto de vista. Ele não elimina a pessoa que fala nem a classe social que produz essa fala.

Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado. Esse problema é talvez um tanto complicado, mas

²⁴ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974, pp. 440-441.

é fundamental tentar equacioná-lo para que se tenha ideia de como se processa, no campo da estética, um dos aspectos da dominação ideológica. A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo sua a ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala.²⁵

Nos filmes de Humberto Mauro, em particular os realizados no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), entre as décadas de 1930 e 1940, a temática do trabalho horizontaliza as abordagens do meio rural e dos homens, mulheres e crianças que habitam esse local. São vistos de forma harmônica, homem e natureza. Todavia, os deslocamentos de câmera produzidos por Mauro visualizam apreender o universo rural com suas especificidades e singularidades. Na *Série brasileiras*, por exemplo, além do cenário bucólico, o homem aparece interferindo no meio com suas canções folclóricas e com seu trabalho manual, tocando bois, movendo moinhos, focalizando o belo da flora e da fauna da região, realizando as tarefas de domésticas, cuidando da criação etc.

Por essa série, Humberto registrou, em ângulo privilegiado, os detalhes das mãos e dos pés de homens e mulheres negras no trabalho de socar a terra e de preparar o alimento. Sob as lentes do cineasta em questão redescobrir-se-iam novos planos, novos ângulos e novos deslocamentos que permitiriam “capturar” em cenas, o sentimento do homem frente à natureza rústica. Tal qual a mansidão das fontes de água a rolar.

No cinema, assevera Bernardet (1980, p. 11), diferente do que ocorre no teatro, as coordenadas espaciais mudam constantemente.

²⁵ Bernardet, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 10.

te, aguçando o sentido de novidade do trabalho de filmagem por parte do cineasta.

(...) No teatro, as coordenadas espaciais do palco permanecem fixas; no cinema, a tela permanece fixa, mas as coordenadas do espaço que vemos na imagem mudam constantemente, não só de uma imagem para outra, como dentro de uma mesma imagem, graças aos deslocamentos da câmera. A câmera não só se desloca pelo espaço como o recorta. Ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmera em relação ao que filma e da distância focal da lente usada. O recorte do espaço e as suas modificações de imagem para imagem tornou-se um elemento linguístico característico do cinema. Recortar inclusive o corpo humano, o que hoje nos parece natural e óbvio, não o era nem um pouco no início do século. Historiadores contam que, no início, espectadores achavam chocante ver apenas o rosto da pessoa na tela. O que tinha acontecido com o resto do corpo? Conta-se inclusive que um produtor americano teria argumentado que se tinha de mostrar os atores de corpo inteiro já que eles eram pagos de corpo inteiro.

Para filmar um fragmento de espaço, uma porção do objeto ou da pessoa que está na sua frente, a câmera tem que assumir uma determinada posição. Supondo-se que se filma uma pessoa, ela pode ficar aproximadamente na altura em que ficam duas pessoas em pé que se olham (é filmar na horizontal), ou pode estar numa posição mais elevada e filmar de cima para baixo (câmera alta) ou, ao contrário, de baixo para cima (câmera baixa). A posição que a câmera assume em relação ao que ela filma é chamada ângulo. Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise.²⁶

O cinema é visto como uma atividade de análise e de interpretação. Humberto Mauro buscou explicitar, através de seu pluriverso fílmico, as formas sutis da experiência de como se evocava a organização da cultura entre os brasileiros. Dessa forma, cabe frisar que o projeto maureano de cinema possuía um importante papel

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

de invenção e de construção do social. Ficção ou documentário, os filmes de Mauro vincularam-se à concepção do cinema como sendo dinamismo, beleza e continuidade permanente. Sendo assim, é possível admitir que o núcleo fundante do pensamento social de Mauro esteja centrado na batalha das ideias que travou em defesa do espaço público, dos interesses públicos da educação em detrimento dos interesses privados, de grupos e associações.

Pensando em Cataguases, retomamos as raízes da cinematografia de Humberto Mauro. Apesar do movimento Verde, em Cataguases, não ter absorvido o Ciclo Cataguasense de Cinema, como também ocorreu com os movimentos modernistas mineiro e paulista, o cinema mudo de Mauro sintonizou com as transformações do período do entreguerras que preconizaram as mudanças da década de 1920. Seu olhar cinematográfico registrou um período de efervescência econômica e cultural que, de certa forma, transfigurou em personagens e situações.

Na verdade, Humberto não participou do grupo de intelectuais que criaram o movimento Verde de Cataguases e a revista mensal de arte e cultura chamada *Verde*, em setembro de 1927. O grupo dos Verdes era constituído por Rosário Fusco, Henrique Rezende, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino Cezar e Ascânio Lopes. Todos eles enfrontados com o que se podia chamar de vanguarda literária de Cataguases. Eram autores de artigos, poemas, fazedores de tabloides como *O Mercúrio*, *O Estudante*, *Jazz Band*. Contaram em suas primeiras edições com a colaboração de Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Martins Mendes.

Todavia, se Humberto Mauro não participou do grupo dos Verdes, em contrapartida, foi o representante mais aguerrido das ideias de urbanidade e de inovação técnica relacionados à imagem e ao campo de questões que ela (imagem) podia trazer como registro automático e como documento-testemunho. Muito mais que isso, como produção de relações novas que envolveriam as

montagens, em particular, as circunstâncias da feitura do filme e as das imagens, produção de significados e de uma nova geografia. (Xavier: 1995, p. 368)

Findo o Ciclo Cataguases, Humberto Mauro rumou para o Rio de Janeiro. Esposa e mais filhos o acompanharam nessa aventura no Distrito Federal. O amigo desde os tempos de *Thesouro perdido*, Adhemar Gonzaga, editor e proprietário da *Revista Cinearte*, teria enorme importância em sua vida profissional. Em 1930, Adhemar Gonzaga conseguiu fundar a Cinédia, um estúdio de filmagem. No Rio, Humberto passou por dificuldades financeiras chegando a trabalhar como vendedor de eletrodomésticos. A Phebo não teve condições estruturais de enfrentar o surgimento de filmes estrangeiros sonorizados, muitos deles, em cores e falados.²⁷

Segundo Humberto, a Phebo entrou em colapso definitivo em 1929. Lançou-se na busca de soluções e saídas profissionais. Desempregado, Humberto viajou com a família para São Paulo. Sofreu toda sorte de desventuras. Chegou até a dormir ao relento na Rua da Liberdade, pedindo dinheiro emprestado a pessoas que não conhecia para poder pagar o parto de sua filha. Mesmo assim, buscou sempre suavizar as asperezas da vida, pondo-se frente a frente às disritmias da realidade hostil. Apesar de todas as dificuldades encontradas depois do fechamento da Phebo, Humberto Mauro não desistiu de pensar e fazer cinema. Era um desejo seu e através do qual lia o mundo em que vivia.

Como adverte Marilena Chauí (1993:p 24), o obscuro do objeto do desejo não é algo real como um objeto natural, mas um sistema de signos que constrói o fantasma.

Por isso mesmo, o desejo não se confunde com a necessidade ou com o apetite vital, sempre dirigidos a algo do presente, destinados a ser suprimidos pelo consumo imediato do que lhes traz satisfação. A relação com a memória é relação com o tempo e o desejo que se

²⁷ Lima, Sérgio Cruz de Castro, Lanzieri Jr, Carlile, Oliveri, Alcione A, Costa, Gláucia Maria. *Comello & Mauro*. Cataguases: Fafic, 2003, p. 14.

constitui como temporalidade, aptidão do sujeito para protelar indefinidamente a satisfação, desligando-se do dado presente, encontrando mediações que o remetem ao ausente e abrindo-se para o que conhecemos como imaginário e simbólico. Seja como desejo de reconhecimento, seja como desejo de plenitude e repouso, o desejo institui o campo das relações intersubjetivas, os laços de amor e ódio e só se efetua pela mediação de uma outra subjetividade. Forma de nossa relação originária com o outro, o desejo é relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto do desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro.²⁸

Dessa forma, enfatiza Chauí, a interiorização do desejo deve ser entendida não mais como uma força cósmica organizadora do mundo, mas como consciência da vontade humana de expor a passagem de um pensamento que começava lá nas coisas e terminava em nós a um pensamento que começa em nós, e através de nós, chega até as coisas.

Esse movimento do desejo estava presente em Humberto Mauro em seu autodidatismo e em sua irreverência no tratamento do pensamento traduzido em imagens em movimento. Humberto fez deslanchar sua carreira a contrapelo dos edifícios de dificuldades que se ergueram a sua frente. Nos anos 1930, na capital da república, em companhia de Adhemar Gonzaga na produtora Cinédia, dirigiu *Lábios sem beijos*, atuando como diretor de fotografia do filme *Mulher*. Com a atriz e produtora Carmem Santos dirigiu *Favela dos meus amores* e *Voz do Carnaval*.

Assim, o cinema de Humberto encontraria alento nos sentidos que o desejo é capaz de provocar. Uma viagem a uma experiência individual do sujeito, que é também experiência social e cultural que procura, na pluridimensionalidade do tempo histórico, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, o contexto histórico-social, ideológico e político no qual o sujeito

²⁸ Chauí, Marilena. *Laços do desejo*. In: Novaes, Adauto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das letras, 1993, p. 25.

está inserido, o jogo do poder e as representações das posições que ocupava na sociedade em que viveu.

Como cineasta, Humberto Mauro procurou construir um perfil de intelectual cada vez mais associado à modernização cultural e política do país, à secularização da cultura e à publicização da educação como instrumentos essenciais de democratização das instituições. Para tanto, tratou de imprimir a partir de sua ação e de sua retórica argumentativa no campo das ideias educacionais a defesa da ética e da cidadania como princípios políticos dos quais nunca se afastaria. Por esse viés, acreditou no ideário da democracia no qual jogou sua pertinaz juventude em busca da realização do ideal de educar para civilizar.

Humberto associou-se à constelação de intelectuais organizadores de instituições e da cultura da qual faziam parte intelectuais-educadores como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Pascoal Lemme, Lourenço Filho, Roquette-Pinto, Fernando Tude de Souza e tantos outros, compromissados com a construção da sociedade democrática e a publicização do espaço público, confirmando a educação como direito de todos.

Paschoal Lemme que trabalhou junto a ele no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), em 1947, revelaria em suas *Memórias* as qualidades de Mauro no que dizia respeito à competência, à vocação artística e sua dedicação a obra cinematográfica brasileira voltada para a educação.

Recordo-me bem de que, ao assumir minhas funções no Ince, Humberto Mauro estava preparando um documentário sobre a vida e a obra de Castro Alves. Como frequentemente fazia, ele já tinha providenciado a filmagem do que restava de mais importante na Bahia, no Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo que pudesse documentar a vida dramática do grande poeta dos escravos. Tratava-se em seguida de redigir o texto a ser gravado na trilha sonora com as características apontadas. E foi aí que iniciei minha estreita colaboração com Humberto Mauro. Com a malícia, que era também um dos traços marcantes de sua extraordinária personalidade. Mauro dirigiu-se a mim, ainda com alguma cerimônia dizendo-me mais ou

menos o seguinte; “– Antes, era o próprio Roquette-Pinto quem fazia este trabalho. Agora há no Ince somente uma pessoa capaz de substituí-lo nessa tarefa... Essa pessoa só pode ser você...” Era ao mesmo tempo um desafio e uma prova de confiança...²⁹

Essa “personalidade marcante” de Humberto Mauro expressou-se no seu trajeto intelectual como fazedor de imagens sobre o Brasil dos brasileiros. Paixão e conhecimento interiorizaram-se numa prática cotidiana de fazer cinema espetáculo. Um “bom cinema” como gostava de dizer. Ousado. Cinema como missão de fisgar o espectador. Entre o olho e a máquina, o cineasta educador foi criando novos planos e novas panorâmicas visualizando ensinar através dos elementos de sua linguagem cinematográfica.

Desde jovem, essa prática em lidar com as imagens constituiu-se num gosto e num estilo próprios. A razão apaixonada de sua filmografia residiria no ato cênico de “empenhar a palavra” verbalizada por imagens. Que imagens? As de suas fases como cineasta inventor de símbolos. Cenas de sua dramaturgia que se expressavam no movimento de apreender como linguagem, os sons, os silêncios, o jogo de luz e sombras, as cores, enfim, a tessitura dos enredos, e tudo mais.

Segundo o filósofo Leandro Konder, a cultura é um campo de batalha muito especial porque nela se misturam e com frequência se fundem combates de natureza diversa à medida que na produção cultural estão presentes conflitos políticos, lutas sociais para mudar costumes, a moral, a mentalidade, a sensibilidade dos que o cercam. São lutas que se realizam em níveis e ritmos diferentes.

Cada artista, cada escritor, além de enfrentar as instituições existentes, a inércia do mundo, briga consigo mesmo, com as suas dúvidas, com suas contradições interiores, com suas limitações pessoais. Cada um deles luta para dominar meios de expressão que lhe opõem encarniçada resistência.³⁰

²⁹ Lemme, Paschoal. *Memórias*. São Paulo: Cortez, 1988. IMA, Sérgio Cruz de Castro et ali. (orgs). *Comelo & Mauro*. Cataguases: Fafic, 2003, p. 209.

³⁰ Konder, Leandro. “O estado e os problemas da política cultural no Brasil de hoje”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22, 1987, p. 2.

Humberto Mauro atuou no terreno movediço da cultura, não como mero executor de políticas do estado (e das classes dominantes), mas como consciência elaboradora de uma visão acerca das realidades sociais do país. Sua tropicologia das imagens do Brasil articulou-se à tentativa de visualizar as diferentes cenas da cultura do povo-nação brasileiro, buscando melhor interpretá-las no jogo sinuoso das linguagens simbólicas do cultural. Como bem pontua Clarice Nunes (2000, *passim*), os intelectuais não são apenas servos de um poder, mas donos de um poder de persuasão.

No campo das representações instituintes o sujeito que nos interessa passa a ser problematizado pelo conjunto de relações que o constrói, pelo processo que engendrou a sua obra e o campo de possibilidades que a constitui. O eixo central da interpretação está no choque de duas subjetividades laceradas pela cultura.³¹

Argumenta Sérgio Miceli que, com o advento da Revolução de 30, o estado brasileiro criou uma política de cargos especializados do qual fariam parte técnicos de educação, assistentes e ajudantes técnicos. Cargos que foram, paulatinamente, preenchidos pelos detentores de uma competência estrita em campos do conhecimento que até então não haviam conseguido guarida no mercado de trabalho próprio de suas áreas de atuação.³²

São os economistas, estatísticos, geólogos, cientistas sociais, educadores que, muitas vezes, ingressam nos escalões inferiores do setor público mas que de algum modo fazem valer sua presença e ascendem na hierarquia graças à raridade de suas qualificações.³³

O desempenho intelectual de Humberto Mauro deu-se nos marcos do estado e fora dele. Conseguiu transformar sua argumentação em ação, encarnou em sua ação de intelectual na sociedade a figura do autor e ator intercambiável; mobilizou seu

³¹ Nunes, Clarice. *Anísio Teixeira: a poesia da ação*. Bragança Paulista, SP: Edusp, 2000. *Ibidem*, p. 41.

³² Miceli, Sérgio. *Os intelectuais e a classe dirigente no Brasil. (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979, p.157.

³³ *Ibidem*, p.157.

pensamento em defesa de um projeto liberal de sociedade que contemplasse a participação de amplos setores marginalizados no sistema educativo brasileiro, que creditasse à democracia o papel de fiel da balança da esperança no futuro do país.

Teve a capacidade de lidar com novos conhecimentos em favor de uma política educativa que conjugasse liberdade com organização. Através de seus documentários, nas décadas de 1930 e 1940, dirigiu seu olhar cinematográfico para o pluriverso escolar e da saúde; apoiado na medicina e no jornalismo, procurou manipular espaços públicos e privados, enveredando de corpo e alma na construção da cidadania.

Como autodidata, Humberto Mauro conjugou cinema e educação como campos privilegiados de sua atuação crítica. Pensou conjugar cinema, educação e cultura enquanto projeto político-institucional. Para compreendê-lo em toda sua extensão, devemos considerar o campo pedagógico no qual atuou como um campo de produção simbólica, um microcosmo de produção simbólica entre as classes.³⁴

Homem de seu tempo, Humberto protagonizou esses momentos históricos com sua filmografia, compartilhando preocupações estéticas e dissensões políticas. Ao lado do antropólogo-educador Roquette-Pinto, no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), Humberto protagonizou a realização do projeto de identidade nacional e de autonomização do campo cinematográfico brasileiro.

Entre as décadas de 1930 e 1940, o Ince aparelhou-se do que existia de mais moderno em produção de filmes na América do Sul, produzindo filmes de ficção e documentários de curtas e médias metragens. Na grande maioria dos casos, a distribuição dos filmes de caráter escolar encontravam empecilhos para serem exibidos na escola em virtude da ausência de projetores.

³⁴ Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989, p.12.

O Ince possui hoje na sua filmoteca cerca de 600 películas, na sua maioria editoria por ele. São, portanto, filmes de assuntos brasileiros, feitos no Brasil e de acordo com os processos de ensino brasileiro. Essa filmoteca está em condições de ser reproduzida em qualquer estabelecimento de ensino. Pode fornecer o que tem [...] programas gratuitos a inúmeras escolas registradas no Instituto. Agora, parece que está surgindo o problema do projetor nas escolas. O que sobra em outros países está faltando no Brasil – o projetor de 16 mm nas escolas: esse problema é incontestavelmente mais fácil de ser resolvido que o da filmoteca. Basta que se ponha em prática uma formidável ideia lançada, há tempos, pelo prof. Roquette-Pinto. O Prof. Roquette-Pinto, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, desde sua fundação tem sido o divulgador e animador dos melhores vínculos de cultura hoje em permanente eficiência em todo território nacional.

Na cerimônia de lançamento da pedra fundamental do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde, o prof. Roquette-Pinto – orador oficial –, em certa passagem do seu discurso sugeriu que o Ministério da Educação devia fazer com as escolas o que o Ministério da Agricultura já fez com os agricultores: fornecer o material de custo elevado mediante pagamento módico e parcelado. O Ministério da Agricultura fornece aos agricultores: arados, tratores etc. Facilitando o pagamento. O Ministério da Educação forneceria aos Estabelecimentos de Ensino o material escolar de preço elevado, microscópios, mapas, globos, aparelhos para laboratório de física e química, de pesquisas, projetores e até filmes – também, mediante pagamento módico e parcelado. Essa ideia em prática não iria resolver apenas o problema do projetor, mas, de todo o material escolar de difícil aquisição. Tudo leva a crer que, em breve, assim seja, – pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil.³⁵

Sob a influência de Roquette-Pinto foram produzidos no Ince documentários sociais cuja temática buscou construir uma interpretação magistral e monumental do passado histórico da nação, atrelando nesse percurso, uma visão apologética de invenção do futuro. Por esse viés, o tempo presente objetivava-se no preparo e na gestação do estado-nação dotado de condições para progredir.

³⁵ Mauro, Humberto. Cinema Educativo nas escolas. *A cena muda*, v. 23, n. 3, p. 16, jan, 1944.

O cinema educativo devia embalar os valores científicos e reafirmar seu caráter de novidade no ambiente social.

Nesse período, foram produzidos filmes de temáticas diversas: épicos, cívicos, científicos, saúde pública, mecânica, cidade, folclóricos, vultos históricos, fauna e flora, a exemplo de *Dia da Pátria* (1936), *Os inconfidentes* (1936), *O telégrafo* (1936), *Os Lusíadas* (1936), *Pedra fundamental do edifício do Ministério da Educação e Saúde* (1937), *Peixes do Rio de Janeiro* (1937), *Vitória Régia* (1937), *Preparação da vacina da febre amarela pela Fundação Rockefeller* (1938), *Roma* (1938), *Dia da Bandeira* (1938), *Exposição de trabalhos manuais das escolas primárias municipais brasileiras* (1939), *Bandeirantes* (1940), *Congadas* (1941), *Carlos Gomes* (1942), *Montagem de motor* (1942), *Flores do campo* (1943), *Gravuras ponta-seca* (1943), *Euclides da Cunha* (1944), *Combate à lepra* (1945), *Jardim Zoológico* (1946), *Campos do Jordão* (1947), *Instituto Osmaldo Cruz* (1948), *Ginástica dinamarquesa* (1948), *Assistência aos filhos de Lázaro* (1950), *Cerâmica* (1951). Sua filmografia estendeu-se até 1964 com a produção do filme *A velha a fiar*.

Todavia, a obra fílmica de Humberto Mauro não se imiscuiu no endosso às práticas políticas autoritárias características da fase de modernização conservadora da década de 1930; ousou exercer seu papel criador para além da linguagem ideológica estatal.

Se por um lado seus filmes atendiam às encomendas do estado, por outro eram totalmente transgressores, escapando ao rígido didatismo burocrático, utilizando a poesia, a metáfora e a pausa reflexiva, elementos que não eram previstos pelas diretrizes oficiais.³⁶

Sobre o projeto nacionalista ufanista estadonovista, Maria Celina D'Araújo (2000, *passim*) afirma:

Visando a uma política econômica nacional assentada em uma agenda única e em um centro forte de decisão, o Estado Novo promoveu

³⁶ Gruzman, Eduardo, Leandro, Anita. "Pedagogia de Humberto Mauro: a natureza em Azulão e O João de Barro". *Revista Comunicação & Educação*. Ano X, n. 3, set/dez, 2005, p. 271.

também a abolição dos impostos entre os estados brasileiros. Ao formular esse modelo de estado, Vargas adotava uma postura antiliberal, mas não xenófoba. Em sua concepção, o estado deveria se antecipar aos tempos, abrir caminho para a moderna industrialização e para a assistência social, recorrer ao capital internacional, se necessário, e pautar-se pelo protecionismo. Ou seja, não bastava um estado intervencionista: era preciso uma intervenção feita em nome de um nacionalismo que procurava evitar o predomínio do capital estrangeiro em setores de ponta da industrialização. Era preciso, principalmente, equipar o estado com os instrumentos necessários a essas ações. E isso seria conseguido através da ampla rede de agências que o Estado Novo montou.³⁷

Uma dessas “redes de agências” montada pelo Estado Novo foram o rádio e o cinema educativo. Parcela considerável da intelectualidade brasileira aderiu ao projeto de modernização conservadora do Estado Novo e suas formas de materialização instrumental por meio da cultura. Sob a égide do regime escolanovista, o cinema educativo constituiu-se num poderoso instrumento de cultura, de informação, de propaganda e de ensino.

Em sua obra *A cultura brasileira*, o educador Fernando de Azevedo (1934, pp. 700-704) menciona que de todas as invenções do espírito científico, o movimento de expansão cultural, nos anos de 1930, trazido pela radiodifusão educativa e pelo cinema educativo, significou o alargamento do horizonte mental da população brasileira em seu conjunto.

No caso do cinema, seu poder educativo residiria na capacidade, por um lado, em fazer convergir para o mesmo centro, universalidade e identidade, no esforço de compreensão dos povos; por outro, na capacidade de transportar por toda parte a realidade presente, a sucessão de acontecimentos e a diversidade dos cenários com suas múltiplas paisagens sociais.

Este alargamento de horizonte mental, acima das classes e de fronteiras, uma vez que se vem operando pelo cinema em que o filme ameri-

³⁷ D’Araújo, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 44.

cano tem um lugar preponderante, tinha de realizar-se, no entanto, como se realizou, sob as influências imediatas do pensamento e dos costumes americanos, já pelo domínio dos Estados Unidos na indústria do cinema, já pela superioridade técnica e artística de seus filmes, já pela ação modeladora sobre as massas populares, e resultante da “produção em série” das películas americanas. A propagação do rádio e do cinema por quase todas as cidades do país não podia de deixar de ter consideráveis repercussões sobre a cultura brasileira e os costumes nacionais, contribuindo notavelmente não só para modificá-los como também para acelerar esse processo de assimilação em que intervieram, há pouco mais de vinte anos, esses dois meios de expressão do pensamento e de expansão da cultura, sob todas as suas formas.³⁸

Em artigo sobre o cinema brasileiro, publicado na *Revista Cinearte*, de 3 de novembro de 1932, Humberto Mauro assinala que o nascimento do cinema brasileiro esteve intimamente ligado aos ideais, ao esforço de organização, aos elementos técnicos, ao espírito cinematográfico, aos investimentos de capitais e, fundamentalmente, à exiguidade das forças mobilizadoras dos produtores e dos cineastas em fazer cinema sem sair do Brasil. O trabalho primitivo dos técnicos e da técnica, enfatiza Mauro, fora decisivo para criar um ambiente propício à cinematografia.

A criação de um ambiente ideal para a produção do cinema nacional foi perseguido por Humberto Mauro em sua atuação social como cineasta-autor-produtor.

Há dez anos, pouco mais ou menos, que se vem efetuando um trabalho quase regular, esparso, é verdade, mas não ignorado e muito menos sem solução de continuidade para aqueles que nunca duvidaram da realização do Cinema Nacional. Ao Norte, ao Sul, ao Centro, em núcleos que se ignoravam, mas que de fato se conheciam pela comunhão dos mesmos ideais, foram nascendo os primeiros rebentos de uma indústria precária, desamparada dos elementos mais rudimentares para sua realização. Foi assim que se fez cinema no Distrito Federal, em Minas, em São Paulo, em Pernambuco, no Rio

³⁸ Azevedo, Fernando. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1958, pp. 700-701.

Grande do Sul. A corte dos operários foi crescendo e o rumor do trabalho foi aumentando de tal forma que chamou a atenção até dos indiferentes, pela insistência de seus reclamos. E hoje, em meio a tantos sonhadores que desejaram o nosso cinema, já nos podemos orgulhar de possuir um verdadeiro estúdio cinematográfico, o maior e mais completo da América do Sul, – o estúdio da Cinédia.³⁹

Seguindo o modelo hollywoodiano de produção de filmes, a produtora *Cinédia* foi fundada, em 30 de março de 1930, pelo jornalista Adhemar Gonzaga, procurando instituir-se como núcleo central da cinematografia nacional. Para tanto, pioneiramente, implantou novas instalações visando constituir laboratórios, camarins, palcos, cenários adequados ao trabalho cinematográfico. O primeiro filme a levar o emblema da instituição foi o drama, preto e branco e mudo *Lábios sem beijos* que tivera suas gravações iniciadas em 1929. Nesse filme, Humberto Mauro atuou como diretor, além de responsável pela fotografia e ator.

Em 12 de outubro de 1931, a *Cinédia* lançou na sala de exibição *Capitólio*, no Rio de Janeiro, seu primeiro drama em preto e branco, sonorizado, *Mulher*. O filme teve direção e argumento de Octávio Gabus Mendes e fotografia de Humberto Mauro. No elenco, no papel principal a atriz Carmem Violeta, acompanhada de Celso Montenegro, Alda Rios, Ruth Gentil, Antonio Bevilacqua, Humberto Mauro e outros.

Dois anos depois, a produtora *Cinédia* lançou, no cinema *Alhambra*, no Rio, o drama em preto e branco, sonoro, *Ganga bruta*, um de seus maiores sucessos. Entre outros, o elenco desse filme contou com participação de Déa Selva, Durval Bellini, Alfredo Nunes, Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, Edson Chagas, Pery Ribas e Ayres Cardoso.

Grande parte do respeito de Humberto Mauro em relação ao jornalista Adhemar Gonzaga residia na competência técnica de cria-

³⁹ Mauro, Humberto. *Cinema brasileiro*. Cinearte, 3 de novembro de 1932, p. 9.

ção de um estúdio com capacidade material para produzir em boas condições a cinematografia brasileira. Com estilo hollywoodiano, a *Cinédia* tornou-se, àquele momento, o centro da produção nacional de filmes, em sua maioria, de longas e médias metragens.

Na concepção de Humberto, a *Cinédia* era uma obra de patriotismo, trabalho prático rumo ao preparo de um ambiente brasileiro afeito às necessidades de produção do “bom cinema” que devia considerar a existência de um padrão artístico apto, capaz e persistente.

Nele e no que nele se poderá fazer, podem confiar os nossos fãs, aqueles que me ouvem neste momento, que constituem a parte essencial daquele primeiro elemento a que me referi há pouco, pois que o fã brasileiro é que tem apoiado, estimulado e aplaudido, em qualquer época, o esforço daqueles que vêm realizando o cinema brasileiro. Devemo-lo, o estúdio da *Cinédia*, a Adhemar Gonzaga – “O Senhor dos Passos do Cinema Nacional”, na frase de Roulien, o batalhador impertérito, o senhor incurável do nosso cinema e o seu Paes Leme, o seu bandeirante. Gonzaga, aos 8 anos, já discutia sobre cinema brasileiro, vendo sua imaginação de criança a possibilidade dele existir um dia. Foi o primeiro coordenador de todas as tentativas esparsas pelo Brasil, referentes ao nosso cinema, o que fez acolhendo a todos, sem distinção, nas colunas da *Revista Cinearte*, por ele fundada e dirigida.⁴⁰

Com a Revolução de Outubro de 1930 e ascensão de Getúlio Dornes Vargas ao poder da República configurou-se uma nova orientação governamental para os serviços de radiodifusão e de cinema educativo no recém-criado Ministério de Educação e Saúde Pública. Em 4 de abril de 1932, o governo federal aprovou pelo Decreto-Lei de nº 21.240 a nacionalização da censura de filmes cinematográficos, criando, entre outras iniciativas, uma taxa especial e a obrigatoriedade de exibição de filmes educativos em salas de exibição. Esta lei determinou, pela primeira vez, o emprego do cinema para fins exclusivos da educação. Dois anos depois,

⁴⁰ Mauro, Humberto. *Cinema brasileiro*. op.cit. p. 9.

outro Decreto-Lei de nº 246.651 definia as medidas relacionadas à circulação e intensificação das exibições de filmes educativos.⁴¹

Em 1º março de 1936 foi concedida autorização para funcionar o recém-criado Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) que fora idealizado pelo antropólogo-educador Edgard Roquette-Pinto. No ano seguinte, pelo Decreto-Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, o governo federal regularizou definitivamente o funcionamento do Ince que tinha como missão registrar todas as atividades brasileiras ligadas à ciência, à educação, à cultura e ao caráter popular, divulgando-as no âmbito da educação nacional.

Em relação às tarefas do novo órgão, este devia atuar na produção, na aquisição, e na adaptação dos filmes educativos para exibição e distribuição de material copiado à rede de ensino, aos centros e associações operárias, científicas e literárias, às agremiações esportivas, às sociedades culturais, às escolas primárias e secundárias do país; sua perspectiva era a de valorizar a difusão cultural. Essa instituição procurou organizar a produção fílmica, considerando, para tanto, a importação e o mercado exibidor, ficando responsável direto pelas fases de revelação e montagem, de gravação de som, de filmagem de reportagem e de copiagem.⁴²

Em 1935, Roquette-Pinto desligou-se do cargo de diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, permanecendo associado às diversas organizações científicas nacionais e estrangeiras, a exemplo da Academia Brasileira de Ciências e da Academia Brasileira de Letras. Foi também o cientista social que idealizou e fundou, em abril de 1923, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro que foi doada, em 1936, ao Ministério da Educação e Saúde Pública, na gestão do ministro Gustavo Capanema, transformando-se no Serviço de Radiodifusão Educativa (PRA-2).

⁴¹ Azevedo, Fernando de. *A cultura brasileira: ao estudo da cultura no Brasil. op.cit.*, p. 702.

⁴² Ramos, Fernão; Miranda, Luiz Felipe. (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac-São Paulo, 1997, p. 279.

Com efeito, Fernando de Azevedo (1958, p. 702) rememora a importância do cinema educativo, no contexto de modernização cultural do país, ressaltando em particular a criação do Ince que teria editado mais de 400 filmes educativos, erguido uma biblioteca especializada e se aparelhado tecnicamente.

A utilização do cinema no ensino e na pesquisa científica começou a ser praticada no Museu Nacional que inaugurou, em 1910, a sua filмотeca, enriquecida em 1912 com os primeiros filmes de índios Nambiquaras que Roquette-Pinto trouxe da Rondônia e as admiráveis películas com que a Comissão Rondon documentava as suas explorações geográficas, zoológicas e etnográfica. Em outras instituições de ensino e cultura realizaram-se posteriormente tentativas para o emprego do cinema educativo. Somente, porém, em 1928, surge a primeira lei sobre o emprego do cinema para fins escolares: o autor desta obra, então diretor-geral da Instrução Pública do Distrito Federal, determinou e regulou a sua utilização em todas as escolas da capital do país. (decreto nº 3281, de 23 de janeiro de 1928, arts. 296.297; e decreto nº 2.940, de 22 de novembro de 1928, arts. 3.281). Em 1929, por iniciativa da Diretoria-Geral da Instrução Pública do Distrito Federal inaugurou-se a 1ª Exposição de Cinematografia Educativa, cuja organização esteve a cargo de Jonathas Serrano, um dos indicadores desse movimento.

(...) A criação, em 1937, do Instituto Nacional de Cinema Educativo, pela lei 378, que deu nova organização ao Ministério de Educação e Saúde, marca, na evolução da ideia, uma das suas fases culminantes. Esse instituto, cuja direção foi confiada a Roquette-Pinto, – um dos pioneiros do movimento em favor do cinema escolar –, tem por fim organizar e edificar filmes educativos brasileiros; permutar cópias dos filmes editados ou de outros; editar e permutar discos ou filmes sonoros, com aulas, conferências e palestras; organizar uma filмотeca educativa, para servir aos institutos de ensino, e publicar uma revista consagrada ao cinema, ao fonógrafo e ao rádio, nas suas aplicações à pesquisa e à educação.

Humberto Mauro, a convite de Roquette-Pinto, vai para o Ince. Nele, aderiu, conscientemente, ao projeto roquetiano de transformar o cinema educativo em motor do desenvolvimento sociocultural

do país. Educar para civilizar um povo de índole pacífica e de “características raciais inconfundíveis” que eram capazes de lhes conferir “aptidão, capacidade e persistência”.⁴³ O cinema educativo tinha como dever social enfrentar as adversidades da burocratização do estado e realizar a obra para a qual fora criado. Assim, o cinema educativo encarnava a visão missionária, colocando-se como chave interpretativa das potencialidades intelectuais do povo-cidadão.

Nesse aspecto, a luta em torno da aquisição de laboratórios de filmagens com boa qualidade para a realização de filmes constituiu a tônica dos discursos de Humberto Mauro. Sete anos depois da criação do Ince, não se resolveram as questões concernentes à produção técnica da cinematografia nacional educativa.

O governo, aliás, tem atendido a essas solicitações criando medidas sucessivas e oportunas como seja o último Decreto-Lei nº 4.064 que garante a exibição dos nossos filmes. Temos que melhorá-los técnica e artisticamente para agradar. Por isso mesmo acho que os produtores deviam pleitear um auxílio técnico, um auxílio intelectual e sobretudo uma orientação a seguir, tudo isso, é absolutamente indispensável para na indústria incipiente como o cinema entre nós. Até agora, toda a técnica e a arte da cinematografia nacional nada evoluíram desde há mais de 15 anos. E o que se vê é uma desordenação geral e consequente ausência de produção regular.⁴⁴

Com poucos recursos federais, o Ince dedicou-se à produção de documentários onde os problemas técnicos de montagem apareciam simplificados. Segundo Humberto Mauro na realização de filmes posados eram exigidos elevados recursos de técnica o que fazia aparecer, nesse caso, os problemas de qualidade técnica relacionados à ausência de laboratórios apropriados. A repercussão dessa situação se refletia na exibição das películas de filmes brasileiros que não podiam ser exibidos em função da precariedade de sua produção no estrangeiro.

⁴³ Mauro, Humberto. *Cinema brasileiro. op.cit.*, p. 9.

⁴⁴ Mauro, Humberto. “Palestra cinematográfica”. *Figuras e Gestos. A Scena Muda*, 23/11/1943, p. 22.

Os laboratórios diferentes que ora existem no Brasil são os maiores adversários da economia, e do nível artístico e técnico das produções brasileiras. Seria impossível cada um dos estúdios brasileiros possuir o seu laboratório moderno e completo, devido ao elevadíssimo custo de suas aparelhagens em relação à capacidade e meios de renda de cada um dos produtores. E que vemos é a improvisação funesta de pequenos laboratórios em cada um dos estúdios interessados, rudimentares e altamente prejudiciais. Entretanto, seria impossível a todos os produtores brasileiros realizar seus trabalhos técnicos num único, moderníssimo, completo e perfeito laboratório, dotado de todos os recursos. É o que, na ocasião, sugeria fosse feito por parte do governo, pois uma realização dessa natureza dificilmente poderia ser empreendida por particulares e por processo de cooperativa.

O laboratório de que necessita urgentemente o cinema brasileiro deveria ter toda a aparelhagem necessária para revelação dos filmes de 35 a 16 milímetros. Todo maquinismo necessário para cópias contra tipagem e redução de 35 para 16 milímetros. Aparelhamento para regravação de som.⁴⁵

No campo de batalha contra a improvisação na produção cinematográfica nacional, Humberto Mauro especificaria o que chamou de “bom laboratório”:

Sobre esses últimos aparelhamentos, devo dizer que atualmente nenhum filme perfeito poderá ser realizado sem mistura de sons, operação até agora realizada com perfeição no cinema brasileiro, uma vez que não temos aparelhagem perfeita para tanto.

Chama-se misturar sons, sobrepor numa mesma película efeitos variados da palavra, música e ruído, com equilíbrio e nível, mediante cálculo e paciente estudo, em operação de laboratório e, portanto, com recursos extraordinários de precisão.

Um laboratório nessas condições estaria capacitado para realizar todos os trabalhos técnicos de filmes oficiais, isto é filmes do próprio governo, e também apto a realizar os trabalhos técnicos dos produtores independentes; revelação, cópias e gravação dos pequenos filmes, científicos e documentários e a regravação, mistura de sons etc. Para todos

⁴⁵ *Ibidem*.

os filmes, sobretudo os de grandes metragens, posado, procedentes dos estúdios. Tudo isso mediante preço módico, inferior ao dispêndio que o produtor teria utilizando o seu próprio laboratório.⁴⁶

Humberto Mauro foi um intelectual engajado na construção do campo cinematográfico brasileiro. Através desse campo, realizou seu trabalho árduo em favor da autonomização e profissionalização da cinematografia. Mobilizou grupos e opiniões, tornou-se crítico dos monopólios e das formas de oficialização. Sabedor de um corpus de saberes específicos, Humberto não se furtou em participar da arena política, atuando com a competência específica de cineasta e de autor-espectador.

Sobre a identidade moderna dos intelectuais, Maria Alice Rezende de Carvalho (1992, p. 35) adverte que, no caso brasileiro, essa identidade configurou-se através de uma evolução política que não contemplou a plenitude das potencialidades da vocação pública dos intelectuais em relação à sociedade. Entre nós, diferentemente da experiência anglo-saxônica, a sociedade política de massas teria precedido a institucionalização liberal. Em síntese, nossos intelectuais experimentaram, em algum nível, a participação política das massas, sem que as regras para essa participação estivessem estabelecidas.

Pois bem: essa identidade intelectual foi forjada na ação e, em geral, em sintonia com um tipo de pensamento normativo e messiânico. Como Proteus, esses intelectuais pensaram em substituir os homens comuns na condução de seus próprios destinos.

Nesse sentido, o ingresso do Brasil na modernidade aproximou-se da experiência francesa, tendo como diferença básica o fato de que, em nosso caso, a incorporação das massas não se efetivou por via revolucionária, mas através de uma ação antecipatória do estado que, como assinala Maria Alice, mediante a implementação da política social-trabalhista de Vargas, pretendeu atender às demandas por participação, sem desequilibrar

⁴⁶ *Ibidem.*

bruscamente a dinâmica da competição intraelites, ainda que debilmente institucionalizada.

No Brasil, em contraste com o modelo francês, a resistência da *ville* ao sistema da ordem durante a República Velha – a “bilontragem”, como José Murilo de Carvalho denominou essa recusa plebeia às formas institucionalizadas de participação – não encontraria nos intelectuais o conduto privilegiado de suas demandas, interpelando diretamente os políticos e as autoridades públicas e com eles selando um pacto de atraso e de moderno, essa última já pressentida em tantas dimensões da vida brasileira e, no entanto, sem condições de se afirmar hegemônicamente, enfrentando resistências tanto das oligarquias, quanto da clientela que essas oligarquias – no campo e nas cidades – conseguiram atrelar a si. Por isso, aqui, a boa sociedade só poderia advir da destruição desse tipo de opressão que tinha como fonte não o estado, ou a Corte francesa, mas a própria sociedade – particularista, localista, clientelista, antiuniversalista, caudilhesca. Em outras palavras, a boa sociedade seria a expressão de uma ordem assentada no interesse geral da nação, substituindo-se a instabilidade que nascia de egoísmo das classes no mercado, ou do particularismo dos caudilhos, pelas estabilidade produzida pelo bom governo, isto é, pelo governo de técnicos – profissionais e “neutros” – aplicados à causa do desenvolvimento nacional.⁴⁷

Nas tensões entre modernidade e modernização da sociedade brasileira daquela época, Humberto Mauro fazia-se intelectual supraclassista. Compartilhou das experiências do grupo dos Pioneiros da Educação Nova e integrou-se ao projeto de Roquette-Pinto de cinema educativo. Acreditou na construção da cidadania e da civilização. O cinema educativo como construtor da nacionalidade.

“A razão apaixonada”

Desse modo, o percurso profissional de Humberto Mauro na cinematografia nacional sinalizou uma vontade particular de tematizar e problematizar as múltiplas imagens do Brasil que se modernizava

⁴⁷ Carvalho, Maria Alice Rezende de. *Entre a cultura heroica e a cultura democrática*. São Paulo: Papyrus, 1992, pp. 39-40.

cultural, econômica e politicamente no segundo quartel do século XX. Investiu na construção imagética do cinema como lugar de patrimônio e de memória da sociedade, enfrentando temáticas da realidade brasileira do momento, singulares, específicas e plurais. Através do zigue-zague argumentativo de seus filmes construiu um estilo e uma marca de fazer cinema: olhar, ver e fazer. Foi capaz de mostrar em seus filmes como a ideologia pode ser considerada um lugar da polivalência que, por conseguinte, prefigura jogos de poder entre cenas do ruralismo brasileiro e da urbanidade.

Dentro dessa dinâmica, a obra de Humberto Mauro construiu pontes para o que veio a chamar-se “Cinema Novo”, ou melhor, sobre o que ele (Humberto) chamara de “cinema bom”. Tal concepção do “cinema bom” em Humberto fazia parte de uma interpretação de época do que era considerado o “mau cinema”.

Segundo Sônia Camara (2006, p. 389), na década de 1920, o uso do cinema na ação educativa constituía-se como elemento sugestivo e útil na difusão da cultura brasileira e dos costumes nacionais, buscando por intermédio do cinema bom mostrar o “Brasil aos brasileiros”.

Quanto à frequência aos cinemas, esta era recomendada quando servia de educação e instrução popular e escolar. Nesta direção, no Rio de Janeiro, em 21 de agosto de 1929, foi realizada por iniciativa da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, a Exposição de Cinematografia Educativa, na Escola José de Alencar. A Exposição, que ocupou várias salas da escola, apresentou os mais modernos aparelhos de projeção fixa e sala de projeção, em que se destacava o forte valor pedagógico do cinema. Além da exposição, palestras enfatizavam o caráter auxiliar do cinema ao educador. Através do seu uso, esperava-se aproximar a criança dos símbolos e lendas, desenvolvendo, deste modo, o sentimento e o espírito nacional. Por meio dos filmes educativos, esperavam influenciar, também os pais com noções de higiene, puericultura e de combate ao alcoolismo, bem como de exemplos e de virtudes domésticas, morais e cívicas a serem estimuladas através dos círculos de pais realizados pelas escolas públicas da capital do país. A Associação Brasileira de Educação (ABE),

com base nos ideais escolanovistas em curso, empenhava-se na utilização do cinematografo educativo e, em função disto, encaminhou ao senador Adolpho Gordo, sugestões quanto à redação dos dispositivos do Código de Menores que proibiam o ingresso de crianças aos cinematógrafos. Segundo o referido ofício, publicado no *Jornal do Comércio* de 20 de outubro 1925, e assinado por Levi Carneiro, a transcrição dos dispositivos “[...] podia levar a admitir a presença de crianças, quando acompanhadas por seus responsáveis, mesmo à exibição de películas reconhecidamente prejudiciais”. A indicação direcionava-se no sentido de se explicitar a proibição de frequência para as películas que não fossem consideradas adequadas pela autoridade competente.⁴⁸

Enfatizava-se, assim, a importância do cinema na nacionalização e na integração do país. Humberto Mauro apoderou-se da concepção de “cinema bom” entendido como formador das almas, elemento auxiliar de instrução e educação e propagador da paz universal.

Na Primeira Conferência Nacional de Educação, realizada pela Associação Brasileira de Educação (ABE), em Curitiba, no ano de 1927, a questão do “mau” e do “bom” cinema foi destacada por Maria Luiza Camargo de Azevedo.

A cinematografia é uma arma de dois gumes, tanto corrompe como instrui e educa. Manejado com acerto, ela é a maior propagadora da ação moral, da tão almejada paz universal, disseminando entre países de diferentes raças a ciência, a arte, a indústria e o comércio, unindo assim, povos os mais distantes, proporcionando-lhes ensejos de um intercâmbio valioso em todos os terrenos. Mal orientada, é abismo em que se afogam os bons costumes e a inimiga acerba da infância, que nela vê, revestidos de fausto e sedução, os ignominiosos vícios humanos.

A campanha contra o mau filme deve ser mundial, pois o mal é coletivo. Todos os países deveriam reunir seus esforços concatenando a defesa, opondo-lhe uma barreira invencível e cercando-lhe, com leis severíssimas, a alegação dos direitos que assistem aos homens livres.

⁴⁸ Camara, Sônia. *Sob a guarda da República: a infância minorizada no Rio de Janeiro de 1920*. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. (Tese de doutorado) pp. 388-389.

[...] De acordo com o nosso ambiente, o critério adotado pela ABE para a seleção de filmes próprios para crianças é o seguinte:

– os filmes que devem ser recomendados são: os instrutivos, educativos, didáticos e os recreativos, quando de acordo com a mentalidade da criança.

– os policiais, os de grande lances dramáticos ou trágicos e os passionais não serão de forma alguma recomendados, mesmo que o enredo não seja contar a moral ou venha como corretivo ao vício, porque exercem, incontestavelmente, perniciosa influência no espírito infantil.⁴⁹

No dizer do cineasta do “Cinema Novo” Glauber Rocha (2003, p. 45), o cinema de Humberto Mauro constituiu um elo necessário com o Cinema Novo, que foi o da força da intuição e o da construção de uma prática do sentido. Aproximação, diga-se de passagem, mais estética do que política. De forma despojada, até mesmo rústica, Mauro teria captado o “sentimento de mundo” na paisagem social de Cataguases. Sua autenticidade enquanto cineasta residiria em produzir um vasto repertório cinematográfico que incidia sobre as relações do homem com a natureza.

Humberto Mauro, afastado do já estabelecido movimento modernista, longe de cinematecas, preso a estúdio-laboratório primitivo, sem leitura crítica ou de livros especializados – contando apenas com desorganizadas informações de Griffith, King Vidor, possivelmente John Ford e Stroheim; com alguns filmes expressionista e outros tantos russos, americanos e franceses – tinha diante de si a paisagem mineira; dentro dele a visão de um cineasta educada pela sensibilidade, inteligência e coragem.⁵⁰

O cineasta Glauber Rocha conclui, mencionando o caráter confuso e impregnado de realismo e romanismo que teria aproximado Humberto Mauro de autores da literatura, da pintura e da música, a exemplo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, Jorge de Lima e Villa-Lobos. Este último grande amigo e companheiro no filme *O descobrimento do Brasil*.

⁴⁹ Azevedo, Maria Luiza Camargo de, *apud* Camara, Sônia, *op.cit.*, p. 389.

⁵⁰ Rocha, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naity, 2003, p. 45.

Sim, uma época de complexa cinematografia, Mauro, em *Ganga bruta*, realiza uma antologia que parece encerrar o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin, a composição de sombra e luz de Murnau – mas sobretudo absolutamente a simplicidade, agudo sentido do homem e da paisagem, um lirismo (...).⁵¹

Glauber Rocha recupera em Humberto Mauro o cineasta-autor e indica a *mise-en-scène* como pedra de toque da criação de seu cinema como arte. O que se pode perceber é que a unidade dissonante (com misturas de gêneros diferenciados) da obra em Humberto Mauro revelaria, para além dos estreitos sonhos hollywoodianos do cinema industrial, um certo engajamento estético e político apontando para valorizar a paisagem físico-social, sem “pompa”, sem “soberba”, mas como simplicidade e antirretórica.

Se o cinema industrial, no período do entreguerras, operou o apartamento entre diretor e cineasta, no caso de Humberto Mauro, deu-se o inverso. O cinema de Humberto Mauro subverteu a lógica mecanicista e se reafirmou por sua autenticidade expressiva não somente na fidelidade ao tema abordado, mas também na operação de leitura que a montagem possibilitou.

Em nosso ambiente cinematográfico um diretor é medido pela altura de sua voz: se berra no estúdio ou na sala de dublagem é um grande diretor, venerado pelos técnicos, atores e produtores: ainda é medido pela chamada capacidade de trabalho que se reflete na sua disposição ao carregar o tripé para filmar qualquer história disfarçada em “filme série”, incorpora os mitos de mulher nua e da pornografia, faz dois filmes por ano, é um monstro consagrado. Do outro lado, está o diretor-autor, que já recusa a “história”, o “estúdio”, a “estrela”, os “refletores”, os “milhões”; o autor que necessita apenas de um operador, uma câmera, alguma película e o indispensável para o laboratório: o autor que exhibe apenas liberdade.⁵²

⁵¹ Ibidem, p. 45.

⁵² Ibidem, pp. 34-35.

A cinematografia de Humberto Mauro, em suas diferentes fases, ultrapassou as fronteiras e os limites da técnica em si para instituir-se – como reafirma Glauber Rocha (2003, p. 34) – cineasta-autor. Sujeito de sua narrativa.

Como organizador da cultura, Humberto Mauro no processo de construção de sua obra fílmica orientou a discussão que envolveu o cinema brasileiro, em particular, o cinema educacional brasileiro. Por essa perspectiva, usou as imagens em movimento para apreender as dinâmicas e as imbricações entre sujeitos e contextos históricos, delineando um campo de possibilidades.

Por esse caminho, a obra maureana direcionou-nos a percepção não só das oposições presentes nas articulações políticas de formação do cinema mudo e sonoro no Brasil, mas também a entender a contradição permanente na definição do jogo a ser jogado, das regras políticas eleitas, das composições ideológicas e políticas divergentes, tão ao gosto da sociedade daquela época, onde as conciliações entre liberalismo e tradição colonial impunham-se como espaço de valor de troca e de consciência.

A noção de campo de possibilidades elaborada pelo antropólogo Gilberto Velho (1989, p. 50) nos ajuda a compreender que o sujeito pertence a um campo sociocultural em que é possível praticar manobras de escolhas e opções existenciais. Por esse aspecto, eles (os sujeitos) são capazes de negociar com a realidade social a seu redor e construir redes de sociabilidade pelas quais potencializam seus projetos de vida.

Eis aí o desafio da teoria que pretende explicar esse ser biográfico. Como sugere Clifford Geertz (1989, *passim*), para compreender os personagens e o contexto é necessário referenciar e identificar as narrativas históricas e seus dilemas de forma densa. Nesse aspecto, Geertz toma de empréstimo a noção de “descrição densa” de Gilbert Ryle que se localiza na captura dos rastros mais insignificantes de um percurso, de uma história da cultura.

O apego aos detalhes e às minúcias do objeto do desejo potencializam as possibilidades de descobertas. Geertz evidencia a narrativa histórica como espaço de manobra, uma construção, uma revisita teórica.

O que nos leva, finalmente à teoria? O pecado obstruidor das abordagens interpretativas de qualquer coisa – literatura, sonhos, sintomas, culturas – é que elas tendem a resistir, ou lhes é permitido resistir, à articulação conceptual e, assim, escapar a modos de avaliação sistemáticos. Ou você apreende uma interpretação ou não, vê o ponto fundamental dela ou não, aceita ou não (...).⁵³

Quando nos debruçamos sobre os discursos de época produzidos por diferentes grupos ideológicos, de origens políticas diversas, qual deve ser nosso ponto fundamental da “descrição densa”? A pesquisa histórica requer priorizar um movimento interpretativo que considere um “risco elaborado para uma descrição densa” como uma pista a ser investigada, que superando a poeira suspensa qualquer, refaz os passos do método para enxergar uma arena repleta de significados. Portanto, perceber diferenças, aproximações e distanciamentos é um exercício de refinamento teórico.

A “descrição densa” da obra maureana sugere um esforço para entender Humberto Mauro e sua obra, em sua perspectiva *gauche*⁵⁴, artística, pluridimensional e humanística. Assim, não basta dizê-lo, isto ou aquilo, exige-se mais, preencher as lacunas de seus discursos, desabitualizar as camisas de força que imobilizam o historiador a compreender e a transformar o sujeito-objeto pesquisado, percebendo conflitos e contradições.

Sobre a passagem de Humberto Mauro pelo cinema nacional localizamos sua proposta intrínseca de ler, de classificar e de inter-

⁵³ Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989, p. 34.

⁵⁴ Segundo Afonso Romano de Sant’Anna, *gauche* é a palavra em que se cristalizou a essência da personalidade estética do poeta. Significa basicamente o indivíduo desajustado, marginalizado, à esquerda dos acontecimentos. Cf. Sant’anna, Afonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1977, p. 31.

pretar o homem brasileiro e seu meio através da produção de narrativas que buscaram instaurar os sentidos da brasilidade. Para esse intento, refletiu sobre as singularidades da cultura popular, compreendendo a cultura como semente.

Pioneiro na produção do cinema nacional, Humberto Mauro participou ativamente do Ciclo Cataguases com os filmes: *Valiidão, o Cratera* (1925), *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), *Sinfonia de Cataguazes* (1928), *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929), levando o Ciclo Cataguases de Cinema a fazer parte do conjunto de ciclos regionais de cinema que envolveu diversas cidades brasileiras, na década de 1920, a exemplo de Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Campinas, Guaranésia. Estes filmes abordaram temas diferenciados do cotidiano nacional, possuindo gêneros diversos, ficção, documentários, adaptação de textos literários para a linguagem cinematográfica, melodrama, comédia, entre outros.

Seu cinema enfocou, em momentos diferenciados de sua vida de cineasta, as experiências técnicas e científicas realizadas país afora, a saúde pública, artes, o resgate de heróis da história, as riquezas naturais da terra brasileira, as econômicas, enfim, um conjunto de questões que foram retratadas, em grande parte, em seus documentários realizados sob a chancela do Instituto Nacional do Cinema Educativo, nos anos de 1936 a 1967.

Como puxar os fios dessa tessitura? Extrair os sentidos de seu texto, atravessá-lo para encontrar um sentido e um significado do outro lado? Instiga-nos Eni Orlandi (2001, p. 55) quando provoca a pensarmos no discurso como um texto sintonizado com um estado definido de suas condições de produção.

Nesse aspecto, o mergulho na obra maureana abre perspectivas de análise histórica a respeito de como Humberto e sua geração pensaram e descortinaram o Brasil moderno, os enunciados que formularam e as práticas encetadas no processo de conceber

o país como um campo de possibilidades visando a efetivar as reformas sociais e políticas a favor da modernidade.

Como perceber os enunciados que constituem uma prática e as diferentes posições ocupadas pelo sujeito enunciativo do discurso? Em Humberto Mauro, a questão cultural no Brasil inseria-se no rol das questões do meio rural, do homem do *hinterland* brasileiro, denunciando através das cenas de seus filmes a necessidade de se fincar as raízes fundas do sentimento nacional em busca das origens do Brasil, de seu povo, de sua história. Por esse entendimento, caracterizava o mal que atingia a nação como algo pontilhado pela tradição impopular, onde tudo que existia de intelectualidade era privilégio da desafiadora minoria dos que sabiam ler.

Humberto Mauro escreveu por imagens sobre a brasilidade, pondo em relevo a construção de um esquema e de um conteúdo de pensamento que visualizava uma prática de pesquisa instituidora e instituinte do social, constituindo e dando forma a uma certa ideia de povo e de nação. E, nesse aspecto, construindo uma leitura das questões que envolviam cor, raça e etnia como referências da originalidade do Brasil, traçando por dentro de seu discurso a busca da interiorização de um novo significado de pensar os conceitos de nação e civilização, permitindo o convívio das diferenças, contradições e oposições, construindo novos ângulos de representação acerca da cultura.

A cinematografia de Humberto Mauro revisita a questão da identidade nacional. Segundo Daniel Pécaut (1982: pp.14-15), esses intelectuais mostraram-se preocupados sobretudo com duas ordens de questões que consideravam cruciais: o problema da identidade nacional e o das instituições.

Na sua perspectiva, já existia uma identidade nacional latente, confirmada pelas maneiras de ser, pelas solidariedades profundas e pelo folclore. Isto não bastava, porém, para que se pudesse considerar o povo brasileiro politicamente constituído. Apenas instituições adaptadas à “realidade” permitiriam que se alcançasse esse nível. Convi-

nha, portanto, eliminar as instituições da república que, embora professando um liberalismo inspirado na ilusão de atingir a modernidade por imitações de modelos estrangeiros, opunham obstáculos à afirmação nacional. “Organizar” a nação, esta é a tarefa urgente, uma tarefa que cabe às elites. Dela os intelectuais têm ainda mais motivos para participar, na medida em que constitui um fato indissolúvelmente cultural e político: forjar um povo também é traçar uma cultura capaz de assegurar a sua unidade.⁵⁵

De fato, os cientistas sociais afinados com o discurso de modernidade buscaram conduzir seus projetos teóricos e práticos de interpretação do Brasil e de seu povo. Planejadores e criadores, os intelectuais educadores não se limitaram ao exercício de suas funções acadêmicas, foram militantes de círculos de difusão de saberes, de associações científicas, tendo por vocação política a tarefa de combater o atraso cultural e social em que o país se encontrava, produzindo um debate que se estendia sobre a compreensão das relações sociais, sua constituição biotípologica, a combinação de fatores físicos e psíquicos capazes de potencializar negativa e ou positivamente a noção da cultura brasileira.

Humberto Mauro foi, antes de tudo, um cineasta intérprete do Brasil. Por meio de suas imagens capturadas da realidade social brasileira e da construção que teceu sobre o país a partir delas é possível afirmar seu engajamento no pensamento social que teve como princípio reconhecer e redescobrir o “ser brasileiro”, como também refundar novos princípios de organização da sociedade civil. Formar o público, educando seu olhar, significou construir novos espaços de sociabilidades.

Suas produções fílmicas expressaram, de forma inequívoca, um esforço intelectual de sistematização de ideias e de ações direcionadas a identificar os problemas brasileiros em suas raízes. Para tanto, construiu um repertório estético inovador nos enqua-

⁵⁵ Pácaut, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990. pp. 14-15.

dramentos da câmera e na preocupação que teve em realçar os detalhes, as minúcias e os fragmentos contidos do objeto observado. Com esse olhar, Humberto Mauro ressignificou o papel do cinema conferindo-lhe dinamismo.

Em verdade, Humberto foi capaz de objetivar pensamento e ação na realização dos filmes que tiveram como mérito superar as temáticas do cinema norte-americano, buscando recuperar em seus planos e em suas tomadas, a essência do homem e do meio (natureza), os costumes, os problemas sociais, os recantos do Brasil. De forma elementar, sem sonorização, o cinema maureano construía uma linguagem brasileira, transformando-se em ideias-força do discurso-ação⁵⁶ renovador da educação brasileira.

Sobre a arte cinematográfica, o filósofo alemão Walter Benjamim (1993, p. 186) afirma que o filme é uma criação coletiva. Sua reprodutibilidade técnica teria seus fundamentos na técnica de produção fílmica, mais precisamente, no poder da montagem das cenas. Ao dominar a técnica da montagem dos filmes, Humberto Mauro apreendeu o cinema como função social produtora de arte. Esta concepção de cinema-arte esteve imbricada à construção de sua trajetória⁵⁷ e de sua identidade social de cineasta que optou pela educação como *lócus* privilegiado de elaboração do seu projeto existencial.

⁵⁶ Ver em Eni Orlandi a relação entre discurso, imaginário social e conhecimento. Orlandi define discurso como efeito do sentido do discurso entre locutores. O que nos leva a considerar a partir desta definição a existência de um campo disciplinar que trata da linguagem em seu funcionamento, "ou seja, se pensamos o discurso como efeito de linguagem de uma maneira muito particular: aquela que implica considerá-la necessariamente em relação à constituição dos sujeitos e à produção de sentidos". Orlandi, Eni P. Discurso, Imaginário e Conhecimento. In: *Revista em Aberto*. Brasília: Inep, ano 14, nº 61, Jan/Mar, 1994, p. 53.

⁵⁷ Entendemos trajetória a partir da definição de Gilberto Velho quando a define como sendo uma experiência social de um indivíduo que tem um poder explicativo, mas deve ser dimensionada e relativizada com a tentativa de perceber o que possibilitou essa trajetória e não outra. Velho, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Op.cit., p.106.

A ciência moderna funcionou como uma bússola, apontando os caminhos para o progresso da sociedade industrial. A ciência teria fornecido os argumentos centrais para se legitimar a elaboração de novos procedimentos de organização do estado e da nação.⁵⁸ No caso dos intelectuais dessa geração envolvidos com os meios de comunicação de massa, a exemplo do rádio e do cinema, a sistematização do poder governamental atuou como uma força centrípeta que os puxou para o centro e ou centrífuga para as bordas dos poderes instituídos e instituintes. Iluministas foram também organizadores de instituições, autoatribuindo-se o papel privilegiado de demiurgos, civilizadores da nação.⁵⁹

Homenageado em Cataguases, em 1961, quando inaugurava uma avenida com seu nome e recebia o título de Cidadão Cataguasense, Humberto Mauro indicaria que a gênese de seu cinema estava nessa cidade mineira.

Aí está a gênese do movimento cinematográfico de Cataguases. Nesse movimento, de que nasceram quatro filmes – *Na primavera da vida*, *Thesouro perdido*, *Brasa dormida* e *Sangue mineiro* –, posso dizer-lhe apenas que, além da minha contribuição idealística, funcionei como fogueteiro, a exemplo de um pescador que tínhamos aqui – o Vitório, que soltava foguetes na procissão. Vitório era o único que, sem escândalo nem heresia, varava a procissão inteira com o privilégio de um grande charuto na boca... Fumava todo o tempo para acender os foguetes que soltava! Tive a sorte, a aventura de encontrar homens que me ajudaram, com o apoio do povo cataguasense e do grupo de cineastas chefiados por Ademar Gonzaga. Com a brasa de tantos charutos fui soltando os meus foguetes. Muitos atenderam ao apelo, estou vendo hoje... Noto que gerações novas se preocupam com cinema e com o pouco que uns velhos como nós fizemos. Regozijo-me recebendo homenagem tão carinhosa como esta festa. Não o façam por mim só, eu lhes peço! Façam pela gente irrequieta de Cataguases, que ainda hoje

⁵⁸ Bomeny, Helena, Schwartzman, Simon, Costa, Vanda M. Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984, p. 24.

⁵⁹ Carvalho, Maria Alice Resende de. *Entre a cultura heroica e a cultura democrática*. São Paulo: Papyrus, 1992. pp. 33-46.

se projeta, com sua arquitetura, com seu New face urbanística, com muitos daqueles rapazes que não murcharam, não envelhecem, e que ainda realizam aqui muita coisa. Façam pelos que podem buscar pequena coisa que seja, no nosso exemplo de ideal. Pois uma coisa, apenas uma, posso garantir-lhe: pelo cinema, pela loucura de celuloide, das histórias, das continuidades, dos ângulos, das câmeras; lutei, passei privações e, bem ou mal, nessa luta, exclusivamente nela e nos meus vinte e cinco anos de Instituto Nacional de Cinema Educativo para o qual fui chamado como colaborador do inesquecível mestre Roquette-Pinto, encontrei os meios que me permitiram, com os meus, estar ainda aqui, de pé.⁶⁰ (grifos do autor)

No projeto existencial⁶¹ de Humberto Mauro, o cinema brasileiro figura como uma chave interpretativa capaz de captar imagens de situações cotidianas do Brasil real, registrando, meticulosamente, por diferentes ângulos, as canções populares, o trabalho na roça, os pés e as mãos de homens e mulheres que constroem a nacionalidade. Por sua lente, homens e mulheres, negras e mestiças, saem do anonimato para assumir centralidade nas cenas e na tela. Na *Série brasileiras* composta de seis filmes de curta-metragem, essa abordagem maureana se intensifica, em particular, em *Chuí, Chuí* e *Casinha pequenina* (1945), *Azulão e Pinhal* (1954), *Aboios e cantigas* (1954), *Engenheiros e usinas* e *Canto de trabalho* (1955) e *Manbãs na roça* (1955).⁶²

Com efeito, interpretar e traduzir o Brasil representou para Humberto Mauro um desafio que o fez solidarizar-se com o an-

⁶⁰ Mauro, Humberto. Os Ases de Cataguases. In: Viany, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: ArteNova, 1978. pp. 167-168.

⁶¹ Recorremos à definição de Gilberto Velho quando nos diz que o projeto deve ser uma tentativa consciente de dar um sentido ou uma coerência a uma determinada experiência fragmentadora. Os projetos constituem uma dimensão da cultura na medida em que sempre são expressão simbólica, sendo – como assinala Velho – conscientes e potencialmente públicos, estando diretamente ligados à organização social e aos processos de mudança social. Cf. Velho, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. op.cit., pp. 33-34.

⁶² Entrevista realizada com Humberto Mauro em ocasião das comemorações de seus oitenta anos de idade. Cf. Vídeo Documentário Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

⁶³ Skidmore, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, passim.

tropólogo-educador Roquette-Pinto. Consideraram, ambos, a ideia de valorização dos trópicos, erguida pelo desbravamento do meio rural e pela organização das forças produtivas da sociedade brasileira. Perspectivas estas, assinaladas anteriormente por Alberto Torres e José Mariano Cândido Rondon.⁶³

Segundo Roquette-Pinto, recuperar o passado glorioso e possuir fé no tempo futuro constituíam princípios mobilizadores das potencialidades da energia nacional submersa. Este ideário tinha por observância reconstituir as raízes da história nacional, onde o passado heroico deveria ser monumentalizado através de estudos dos tipos humanos formadores da cultura nacional e do caráter original de nossa civilização. Era preciso estudar a fundo as raízes históricas da nossa nacionalidade, com seus encantos e tristezas, para “amar conscientemente” o Brasil.

Terra de tão forte ascendente sobre os homens deve ter influído de modo próprio sobre o povo que a habita: qual foi a influência? O povo “laborioso e manso”, tal como pintou Rio Branco, deve ter transformado esse torrão americano; qual foi a transformação? Eis aí o que antropogeografia aplicada ao Brasil procura deslindar.⁶⁴

O *discurso fundador*⁶⁵ em Humberto Mauro definiu-se pelo arranjo de um repertório fílmico que revelou a força do trabalho científico de nacionalizar o Brasil e amá-lo potencialmente, sob múltiplos aspectos. Não é à toa que sua filmografia no Ince abarca as-

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Recorrendo a Pierre Nora, Eni Puccinelli Orlandi diria que o *discurso fundador* produz sentidos que vão pelo trabalho dos séculos sedimentando símbolos e emblemas de uma determinada sociedade: festas, monumentos e comemorações, louvações, arquivos, dicionários, museus, enfim, “enunciados que vão inventando um passado inequívoco e empurrando um futuro pela frente e que nos dão a sensação de estarmos dentro da história de um mundo conhecido: diga ao povo que fico, quem for brasileiro siga-me, *libertas quae sera tamen*, independência ou morte, em se plantando tudo se dá etc.” Para Orlandi, “são enunciados que ecoam e reverberam efeitos de nossa história em nosso dia a dia, em nossa reconstrução cotidiana de nossos laços sociais, em nossa identidade histórica. Cf. Orlandi, Eni P. *Discurso fundador*. (A formação do país e a construção da identidade nacional). op.cit, pp.12-13.

suntos variados: agricultura, indústria, história natural, cinedramas, ficções, religiosidades, desenhos animados, esporte etc., vislumbrando na “vulgarização científica” dar início à obra de sedimentação das aspirações nacionais que tinham por finalidade colocar o produtor nacional nos trilhos do progresso da moral e da ciência.

Obra de criação, o cinema educativo era concebido como um caleidoscópio capaz de auscultar o *hinterland* brasileiro e transportar esse ambiente para as telas.

O cinema nacional para vencer não precisa caminhar *pari-passu* com o cinema estrangeiro, que isso seria uma tentativa vã. Necessita de Propriedade, isso sim. O luxo nababesco das películas estrangeiras, o exagero das montagens, o excessivo conforto material que tanto se requintar até já nos parece prejudicial aos dramas e comédias que ornaram, nada disso, é indispensável para que o cinema brasileiro possa vencer. Sob qual argumento? – o de estarmos habituados e ver... Ora... O indispensável, o essencial é que o novo filme transporte para tela o nosso ambiente. Eu estou convencido e nunca pensei de outra maneira que a obra do cinema nacional brasileiro além de ser interesse vital para o Brasil – é uma obra de criação. De interesse vital porque só através do cinema poderemos intensificar a nossa propaganda externa e a interna, sempre necessário, para nos fazermos conhecedores de nós mesmos. Com a revelação de nossos filmes, das nossas riquezas, das nossas necessidades econômicas, que tão variadas são e diferentes nas diversas zonas do nosso imenso país.⁶⁶ (grifos do autor)

A tomada de posição de Humberto Mauro na formulação de um pensamento voltado para a constituição do campo cinematográfico no Brasil objetivou-se na definição de táticas em afinar e aguçar o olhar explorador do cinema, mesclando sensibilidade e técnica na produção da imagem educativa através do documentário-social. Este, de todos os gêneros, era o único que possibilitava “visualizar” os aspectos da vida social com maior acuidade.

A exploração da vida em quaisquer das variedades com que ela se apresenta aos nossos olhos, espontânea e corrente, na qual as situa-

⁶⁶ Mauro, Humberto. *Palestras Cinematográficas*. Figuras e Gestos. A Cena Muda, v.23, n.44, 1943, p. 31.

ções e os fatos são ao mesmo tempo a exibição e o comentário de si mesmos. No documentário pode dizer-se que o personagem predominante é a “câmara”, pois é ela que se incumbe de selecionar, concatenar e ordenar as vistas sociais, de maneira a oferecer ao espectador pedaços de histórias atuais, retrospectivas ou a desdobrar-se, bem assim, costumes, usos, aspectos sociais em todas as suas manifestações, por detalhes ou de forma complexa.⁶⁷

Os documentários sociais que produziu quando esteve no Ince procuraram registrar as formas de compensação para o atraso social e econômico do país. Assim, os filmes indicavam a ação intervencionista da ciência modificando as condições de saúde e de educação da população rural e urbana do país. Portanto, sua filiação ao projeto do Ince de cinema educacional teve como centralidade influir poderosamente sobre a instrução do povo e sua posterior transformação de iletrado em letrado.

O olhar ilustrado que Humberto Mauro lançou sobre o cinema educativo buscava construir uma visão profunda da realidade social brasileira. Misto de olhar de águia e coruja, seu olhar quer o máximo de visão ilustrada, ver tudo. *Flâneur da noite*⁶⁸, Humberto concebeu o cinema educativo como um instrumento de longo alcance na objetivação de uma política pública de integração social, onde educação e cultura firmavam-se como pressupostos essenciais da ciência e da modernidade.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Conta-nos Rouanet que, em *Les Nuit de Paris*, Rétif apresenta-se como um espectador noturno a percorrer todas as noites as ruas de Paris a fim de observar o que se passa na cidade escura. Seu objetivo era colher sensações à luz dos reverbos, nas ruas desertas, fascinando-se com a vida noturna das prostitutas, dos ladrões, dos jogadores, misturando-se a eles, para mudá-los. Segundo Rouanet, *Rétif não se limita a observar as prostitutas, mas quer reformá-las, arrancá-las a ignomínia; observa as injustiças e perseguições que se dão durante a noite, mas toma o partido das vítimas; entre duas ações justas e dois discursos moralizantes, ele tem tempo de intercalar reflexões sobre a saúde pública, e propõe medidas de saneamento urbano, como a proibição de jogar imundices pelas janelas. As últimas noites depois da revolução, e o espectador-ator não se limita a narrar o episódio da tomada da Bastilha e o dos massacres de setembro de 1792, mas intervém nos fatos narrados, toma posição, condena, elogia, age*. In: Rouanet, Sérgio Paulo. *O olhar iluminista*. In: Novaes, Aduino. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

Humberto buscou “tudo ver” através do olhar cinematográfico, pondo sempre o olhar a serviço da visão. Olhar – como pontua Sérgio Paulo Rouanet – que combina olhar diurno e olhar noturno, o da águia que olha do alto e dorme de noite, e o da coruja, que dorme de dia e vê de perto, de noite, sua presa. Tanto o olhar da águia como o olhar da coruja possuem o mesmo sonho, o da visibilidade universal.

Na falsa querela entre progresso e atraso, Humberto Mauro encontrou no cinema educativo o instrumento mais eficaz de promover uma intervenção no social que deveria consistir na transformação do rádio em veículo de difusão cultural. O cinema surgia como um meio de educar o “brasiliano”, prepará-lo para às exigências de uma sociedade industrial, urbana, moderna. A educação como missão, como devoção, mas como plataforma de um projeto de nacionalidade e de civilização.

“Um intelectual construtor”

No belo ensaio intitulado *O intelectual modernista revisitado*, Silviano Santiago (1984, pp. 165-175) alerta para fato de que os jovens intelectuais, na década de 1930, selaram um namoro com o estado modernizador que, por sua vez, forjou a participação destes na elaboração do projeto de estado-nação brasileiro. Assim, como bem pontua Nicolau Sevcenko (1989, p. 94), a entrada do país na órbita da modernidade europeia ocidental imprimiu um clima frenético de mudanças que apontava para a regeneração do tecido social e para a efetivação de um processo completo de metamorfose envolvendo a sensibilidade coletiva.

Mudança essa que obrigaria os autores a redefinir suas posições intelectuais e que, paralelamente, determinaria uma clivagem no universo social dos homens de letras, de amplas proporções e graves consequências. A volatilização dos valores tradicionais e a rápida vigência de novos padrões de pensamento, gosto e ação se dissemi-

nam rapidamente, atingindo todos os setores da sociedade e da cultura. O efeito é o de um vórtice avassalador a que nada escapa.⁶⁹

Concordando com Sevcenko (1989), não somente os homens de letras, mas os de ciência também participariam da *Belle Époque* tropical. A cidade modernizadora desenvolveria uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas que, segundo Angel Rama (1985), seria sinalizada pelo espaço físico múltiplo e fragmentado e o espaço do simbólico, que teria a função de ordenar e interpretar a cidade.⁷⁰

Desse modo, o texto de Humberto Mauro sobre a cidade pode ser compreendido também como uma construção/celebração de uma memória/história que não se contenta com a separação radical entre objeto de conhecimento propriamente dito e a consciência coletiva dos atores. Sua obra fílmica quereria inscrever uma narrativa para além da série sequencial de causa-efeito de quantificação dos fenômenos e das leis.

Considerando pensar as formas e as práticas fora do conhecimento histórico gestado na ordem do verdadeiro, nas categorias do paradigma galileano, matemático e dedutivo, Roger Chartier (1988, p. 113) acentua a importância do historiador em entender a história como um discurso que aciona construções, composições e figuras que são as mesmas escritas da escrita narrativa, portanto da ficção, mas é um discurso que, ao mesmo tempo, produz um corpo de enunciados científicos.

O projeto de Humberto Mauro era ler o Brasil pelas imagens, refletindo a relação ciência/saber; civilidade/não civilidade e unidade/dispersão.⁷¹ Respirou cinema enquanto espetáculo, arte e invenção do real. Com sua câmera em punho revelou sujeitos,

⁶⁹ Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 95.

⁷⁰ Rama, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 53.

⁷¹ Ricoeur, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, pp. 67-71.

paisagens, objetos, ideias, formas, cores, conteúdos, enfim, transgrediu as regras de convenção, sem temer as “impurezas da razão”, a mesmidade, o autismo dos esquemas interpretativos institucionalizados. (Portella: 2002, p. 108)

Humberto Mauro foi, antes de tudo, um intelectual educador. Marilena Chauí (2005, p. 20) recorrendo a Pierre Bourdieu (1989, p. 99) endossa à concepção do sociólogo francês de que o intelectual é um ser bidimensional. Um produtor cultural que, por um lado, pertence a um campo intelectualmente autônomo, independente dos poderes, religiosos, políticos, econômicos e outros, respeitando as leis particulares desse campo; por outro, manifesta sua perícia e autoridade específicas numa atividade política exterior ao campo particular de sua atividade intelectual. Os intelectuais – na concepção de Bourdieu – seriam produtores culturais em tempo integral sem se tornarem políticos profissionais. Seriam capazes de se manterem autônomos e engajados simultaneamente. (Chauí *apud* Novaes, 2006, p. 21)

Humberto viveu o pensamento educacional através do cinema educativo buscando construir um modelo de racionalidade que, desde o início de sua formação politécnica, fez despontar como indignação e inquietude as leituras possíveis do Brasil. Por um olhar científico, mas, todavia, poético. Procurou ver o mundo por dentro e para além das especialidades do espontaneísmo. Por meio da linguagem cinematográfica de sua época, Humberto desdobrou-se na construção de um futuro fixo do qual não abria mão, não negociava, que era o de acreditar na transformação social alimentada por uma intenção metodológica baseada nos princípios de produção de uma “positividade” da história da nação e da identidade do nacional. Uma visão integradora da pátria dos pilares da nacionalidade opaca. Essa linguagem expressava-se através do enredo dos filmes: dramas, comédias, documentários sociais.

O empenho analítico de buscar compreender no jogo de espelho em Humberto Mauro e seu cinema reside em recuperar o

homem como projeto totalizante que é ele próprio – nos diria Sartre (2002, p. 208) – a inteligibilidade em ato das totalizações onde fazer e compreender estão indissoluvelmente ligados. Todavia, pensar em Humberto Mauro e sua obra é evocar uma operação historiográfica que se materializa tanto no movimento de ideias que circulam entre produção intelectual e atuação social dos indivíduos em sociedade quanto apreender a dicotomia entre o que se faz e o que se diz que faz, entre dito e não dito.

O núcleo estratégico do pensamento social de Humberto Mauro residiu na concepção de que cinema era como “cachoeira”. Uma visão de correnteza, mudança e natureza. Foi assim que se inspirou pelas vagas do cinema. Humberto Mauro encarnou a figura do *intelectual construtor* na perspectiva assinalada pelo crítico literário Eduardo Portella (1983, p. 24). Toda amplitude de sua obra fílmica constituiu-se mobilizando-se contra os imobilismos. Por isso, dedicou-se ao alargamento de sua ação intelectual contra os autoritarismos que se alimentavam – como assinala Portella – às custas de uma compulsiva dieta de extermínios de projetos e de pessoas.

O exterminador é, até segunda ordem, o anti-intelectual. Na mesma proporção em que o intelectual se identifica como um produtor de relações emancipatórias. Daí que o poder não deve ser visto, monoliticamente, como negatividade.⁷²

Intelectual construtor avesso à compulsiva dieta de extermínios, Humberto Mauro construiu sua inserção intelectual e política no campo do cinema nacional educacional a partir de uma ética cidadã pelo qual não se sujeitou às exigências impostas pela política de cargos da república varguista. Resguardou sua escritura intelectual das injunções da política, construindo uma prática a favor da educação dos cidadãos. Desse modo, soube transpor as barreiras de sua origem de classe, derrubou muros, usou do discurso das imagens para fazer valer seu projeto inovador. Atuou nas esferas dos

⁷² Portella, Eduardo. *O intelectual e o poder*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, p. 13.

poderes institucionais sem deixar de compreender e crer nos valores do novo, da mudança.⁷³

“Progredir ou desaparecer”

Todo discurso – nos diz Eni Orlandi – se produz em certas condições⁷⁴, Humberto Mauro investiu-se da missão dos intelectuais organizadores da cultura considerados “reformadores sociais”⁷⁵, filiando-se por ideias ao movimento educacional que originou o *Manifesto dos pioneiros da Educação Nova*. Embora não tenha assinado o *Manifesto de 1932*, Humberto Mauro esteve fiel às propostas e ideais propugnados naquela ocasião.

Maria Cristina Leal (2000, p. 29), enfatiza que o discurso da modernidade sobre a educação nacional arrasta consigo os pressupostos da matriz liberal de sociedade, onde os conceitos como nacionalismo, democracia, secularização, cidadania, progresso, industrialização, urbanidade, deveriam nortear a nova vida social brasileira republicana, fazendo das reformas educacionais condição essencial para *tirar o povo da barbárie e inseri-lo na civilização*.

A formulação do Manifesto de 1932 teve como lastro algumas reformas como as de São Paulo, Bahia, Distrito Federal, com a nítida preocupação de instaurar um recorte científico, tanto de ordem pedagógica quanto administrativa. Havia uma preocupação de superação do empirismo reinante e da concepção herbatiana da pedagogia tradicional. Reforçava-se este intuito o cenário econômico que configurava contornos mais precisos de uma sociedade capitalista. A expansão e modificação do espaço urbano, a constituição da mão de obra operária, a superação do escravismo, a organização sindical, dão contornos muito particulares a uma emergente sociedade civil, que precisava “aderir” ao esforço de modernização.⁷⁶

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Orlandi, Eni Pulcinelli. *Discurso & Leitura. op.cit.*, 1993, p. 26.

⁷⁵ Bomeny, Helena. *Os intelectuais da educação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 41.

⁷⁶ Leal, Maria Cristina, Rangel, Jorge Antonio Rangel (Fidel), Pimentel, Marilía de Araújo, Almeida, Ney Luiz T. de. et *alii*. *Trajetórias de liberais e radicais pela educação pública*. Relatório de Pesquisa. UFF/UERJ, Financiamento da Faperj, 1997. p. 3.

Esse esforço de modernização em Humberto Mauro estava associado, em certa medida, ao projeto escolanovista, do ponto de vista dos modos, das formas e dos conteúdos que a cinematografia educacional devia engendrar como proposição disciplinar, o sentido prático orientador e dispositivo modelar dos olhares desavisados. De fato, o conhecimento dos usos da pedagogia guiou a materialização das propostas de imagens com a intenção de (re)conhecer, mapear, diagnosticar, fazer uma cartografia dos males brasileiros e das soluções de superação. Na arte das imagens em movimento de Humberto Mauro, técnica e ciência misturaram-se para além das vertentes católica, liberal e estadonovista de utilização do cinema.⁷⁷

Assim, a cinematografia de Humberto revelou a força do cinema educativo como preparador, ativador e instrutor de consciências. Nesse aspecto, travou uma luta férrea em proveito da incipiente indústria nacional de cinema diante dos monopólios estrangeiros de controle da produção, distribuição, circulação dos filmes nacionais. Defendeu o crescimento do cinema brasileiro, suas diferenças e suas particularidades em relação ao enfoque estrangeiro. Criar o cinema brasileiro implicava (re)criar os sentidos de sua produção explorando a originalidade da cultura brasileira.

No microfone da Rádio Educadora do Brasil, em 11 de maio de 1932, Humberto Mauro falou dos enftretamentos que o cinema brasileiro teria que realizar no que dizia respeito à passagem do cinema mudo para o cinema falado.

O cinema entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescem traduzindo as necessidades reais do ambiente em que se forma. Se o cinema americano já nos habituou ao luxo e a variedade de suas produções, estamos certos de que ainda não nos roubou o entusiasmo natural que teremos por tudo aquilo que seja uma representação fiel do que somos e desejamos

⁷⁷ Casteli, Rosana Elisa. *O cinema educativo nos anos de 1920 e 1930: algumas tendências presentes na bibliografia contemporânea*. Intertexo, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 12, pp. 1-15, janeiro/junho 2005.

ser. O cinema brasileiro, para vencer, não necessita pari-passu com o cinema americano, que seria a tentativa vã; necessita exclusivamente de propriedade. O luxo nababesco das películas americanas, é exagero “Yanke” das montagens, o excessivo conforto material que ali se vê que tanto se requinta já nos parece afetado e prejudiciais aos dramas que ornamos, nada disto é indispensável que o cinema brasileiro alcance, desde já, sob o argumento de estarmos habituados a vê-lo, mas é indispensável sim, e até essencial, que o nosso filme saiba traduzir a nossa civilização. Interpretar a sociedade e planejar o futuro seriam os pressupostos básicos do discurso de fundador de uma nova sociedade pautada na ordem liberal democrática. O cinema e a educação deveriam ser compreendidos como um projeto orgânico entre o estado e a sociedade.⁷⁸

Sob este ponto de vista, o cinema educativo poderia ser considerado como um dos meios mais eficientes para efetivar a comunicação de massas num país onde mais da metade da população não sabia ler ou escrever. O cinema era capaz de não apenas sintonizar o país consigo mesmo, mas com o mundo inteiro. É importante que se diga, Humberto Mauro não foi cooptado pelo projeto nacionalista de Roquette-Pinto, mas o integrou como potência interpretativa, reelaborando-o à luz das perspectivas de seu cinema.

Humberto filiou-se ao Projeto dos Pioneiros do Rádio de 1923, ao Movimento dos Pioneiros da Educação Nova e a seu *Manifesto de 1932*, à criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo de 1936. Alargou seu engajamento numa cultura comum, com seu sistema de valores, crenças, gostos, com os quais conviveu, confrontou-se, conflitou-se, descobrindo possibilidades de brechas no jogo de negociações com a realidade para subvertê-la quando possível.⁷⁹

Assim, o cinema educativo através do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) e o Serviço de Radiodifusão Educativa (SRE), ambos, órgãos do Ministério de Educação e Saúde (MES)

⁷⁸ Mauro, Humberto. Cinema falado. *Revista Cinearte*, v. 7, n. 324, 1932, p. 9.

⁷⁹ Velho, Gilberto. *Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, p. 51.

constituíam-se, mais do que aparelhos a serviço da ideologia do estado, em agências de propagação do ensino e das culturas popular e erudita rumo ao Brasil desconhecido. Essas instituições compreendiam um conjunto de estratégias adotadas com a finalidade de racionalizar a educação entendida como base para a realização de mudanças sistêmicas.⁸⁰

Desse modo, a utilização do cinema educativo como mecanismo de difusão de saberes pedagógicos, científicos e escolares, destinados à tarefa de instruir povo e elites, incorporou-se ao rol de estratégias encetadas pelo estado modernizador. Este procurou reiterar as ações de controle, de coordenação, de orientação e de vigilância sobre a republicanização do país, selando o que José Murilo de Carvalho (1990, p. 29) chamou de estadania. A cidadania outorgada pelo estado aos cidadãos da República. De cima para baixo, a República sepultava a versão jacobina.⁸¹

O cinema era visto como um instrumento privilegiado para esta ação. Ele teria o poder de influir beneficentemente sobre as massas populares, instruindo e orientando, instigando os belos entusiasmos e ensinando as grandes atitudes e as nobres ações. Mas pode, também, ao contrário disso, agir perniciosamente, pela linguagem inconveniente, pela informação errada, pela sugestão imoral ou impatriota, pela encenação do mau gosto.” Daí a necessidade do Estado intervir no cinema, com o objetivo de fazer do simples meio de diversão que ele é, um aparelho de educação.⁸²

O processo de republicanização da sociedade brasileira alinhou-se ao projeto de modernização conservadora, forjando, por um lado, a construção da identidade social através da culto nacionalidade⁸³; por outro, instituindo um paradigma moderno de educação

⁸⁰ Boom, Alberto Martínez. *De La Escuela Expansiva a La Escuela Competitiva: dos modos de modernización en América Latina*. Bogotá: Anthropos editorial, 2004, p. 15.

⁸¹ Carvalho, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁸² Schwartzman, Simon, Bomeny, Helena M. B., Costa, Vanda M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; Edusp, 1984, p. 87.

⁸³ Veja nota n. 115 desta publicação. (Nota do editor.)

que empurrou, em seu caráter de modelização da sociedade e de eficácia da ação estatal, para o advento da reestruturação e modernização do estado, mas também da sociedade. O cinema educativo, nas décadas de 1930 a 1950, esteve conectado a esse projeto.

Logo no primeiro ano de existência do Ince, Humberto Mauro dirigiu vinte e oito documentários sociais: *Um apólogo (Machado de Assis)*, *Almirante Tamandaré*, *Visita do presidente Franklin Roosevelt ao Brasil - 27 de novembro de 1936*, *Benjamin Constant*, *Os inconfidentes*; às lições de mecânicas como *Ar atmosférico*, *Barômetros*, *Lições práticas de taxidermia I e II*, *Máquinas simples – 1ª e 2ª partes*, *Um parafuso*, *Medida da massa: balanças*, *Namômetro*; aos grandes clássicos como *Os Lusíadas*; às datas comemorativas como *Dia da Bandeira*, *Sete de Setembro*; às instituições como *O Telégrafo no Brasil*; às cidades como *Ribeirão Preto*, à saúde corporal como *Exercícios de elevação*, *Os músculos superficiais do corpo humano*, *Os músculos superficiais do homem*; *O preparo da vacina contra a raiva*, *Microscópio composto: nomenclatura*; aos transportes como *Corrida de automóveis*; às leis da física como *A medida do tempo*; aos animais como *O cisne*; à arte de empalhar animais como *Lição prática de taxidermia I e II*.

Na práxis de Humberto Mauro, suas produções cinematográficas irão incorporar as questões temáticas trazidas pela discussão da modernização e da nacionalização do país. Tais questões estavam associadas à constatação do analfabetismo, da miséria dos grandes centros urbanos e da terra rural, às questões de saúde e de educação, às questões do desenvolvimento da técnica e da ciência, por fim, esses elementos constituiriam o cerne da cinematografia nacional. Sua obra fílmica desdobrar-se-ia em descobrir qual o significado do progresso civilizatório do país.

O que era concebido enquanto representação do “mal”, a exemplo da precariedade das condições de vida da população pobre do Brasil rural e urbano, devia ser extirpado com um modo de agir enérgico, não somente capaz de diagnosticar as mazelas do

meio social brasileiro, mas também propor a medicalização da sociedade como um todo. O Ince constituiu-se numa usina de fabricação de imagens sobre a saúde e a educação no país. Estruturava-se a partir de quatro grandes seções, a saber: a primeira direcionada às questões relacionadas à secretaria, à biblioteca, ao arquivo e à contabilidade; a segunda, às edições fílmicas; a terceira, a feitura dos filmes mudos e sonoras, considerando os formatos, a sonorização, a fonografia, a microcinematografia, os diafilmes etc.; o quarto, envolvendo a circulação e a distribuição dos filmes do mercado nacional e estrangeiro.

A produtora cinematográfica do Ince situava-se no bairro da Muda, alto da Tijuca, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Logo em seguida, Humberto Mauro encetou mais três filmes: *Favela dos meus amores* em 1935, *Cidade-Mulher* em 1936 e *Argila* em 1940.

“Os olhos do gato de Camões”

A razão apaixonada de Humberto Mauro inscreveu-se na solidão de um sonhador de vela como nos faz recordar o filósofo Gaston Bachelard (1981, p. 41) ao recorrer ao poeta novecentista francês Théodore Banville, em particular, aos seus *Contes Bourgeois*. Nesses contos, o poeta Théodore Banville procurava recuperar o sentido da persistência humana transmutada em vigília permanente. Para tanto, retomaria a aventura do escritor renascentista português Luís de Camões ao escrever seus poemas épicos. Conta-nos Banville que, certa vez, a vela que iluminava o poeta de *Os Lusíadas* no ato de escriturar o mundo a sua volta havia chegado ao fim e que não dispondo de outro recurso, àquela altura da madrugada, o poeta Camões teria ido buscar a luz necessária para continuar o seu trabalho nos olhos de seu próprio gato.

Como descreve Bachelard,

À luz dos olhos de seu gato! Branca e delicada luz, que se deve ver como algo além de toda e qualquer luz trivial. A vela não é mais, mas ela foi. Ela

havia começado a vigília, enquanto o poeta começava seu poema. Ela havia levado vida em comum, vida inspirada, vida inspirante como o poeta inspirado. À luz da vela, no fogo da inspiração, verso após verso, o poema desenvolvia sua própria vida, sua vida ardente. Cada objeto sobre a mesa tinha sua luminosidade como auréola. E o gato lá estava, sentado sobre a mesa do poeta, com a cauda muito branca contra a escrivanhã. Olha seu dono e a mão dele correndo sobre o papel. Sim, a vela e o gato olhavam o poeta com o olhar cheio de fogo. Tudo era olhar nesse pequeno universo, que é a mesa iluminada dentro da solidão de um trabalhador. Então, como se pode dizer que tudo não guardaria seu impulso de olhar, seu impulso de luz? O declínio de um é compensado por acréscimo da cooperação dos outros.⁸⁴

Para Bachelard (1989, p. 45) nada podia se comparar ao espetáculo de um Luís de Camões escrevendo no meio da noite! Tal espetáculo teria sua própria duração. O próprio poema queria superar seu término, o poeta, acrescenta Bachelard, queria alcançar sua meta. No momento em que a vela desfalecia, como não notar que o olho do gato era um porta-luz? O gato, este animal vigilante, este ser atento que observa dormindo, continuou a vigília de conceber luz com o rosto do poeta iluminado pelo gênio. O gato de Camões de que nos fala Bachelard à luz de Banville pode ser compreendido como uma metáfora, um emblema da persistência e da coragem do poeta em querer continuar a escrever sobre as coisas do mundo, sobre o mundo.

Se o poeta quinhentista buscou na luz dos olhos de seu gato a luz necessária para continuar o seu trabalho de escritor, no Brasil das décadas de 1920 a 1970, existiu um cineasta-educador mineiro que se notabilizou no cenário cinematográfico nacional de sua época, como um intelectual educador que buscou imprimir um projeto existencial de educação que tinha como primeiro item de agenda integrar a maioria esmagadora da população à educação, valendo-se do cinema como instrumento capaz de alargar as possibilidades de instrução e de educação no país.

⁸⁴ Bachelard, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 44.

Era preciso “escolarizar a população desassistida do país”; para tanto, o cinema como linguagem instrumentalizava-se enquanto meio eficaz de levar a escola aonde ela (escola) não chegava. Humberto Mauro construiu seu perfil de intelectual educador buscando elaborar uma ética profissional baseada, sobretudo, na capacidade de levar a cabo uma obra pessoal, privilegiando para isso, investimentos na atividade intelectual de organizar projetos e estabelecer vínculos cada vez mais estreitos com o estado modernizador.⁸⁵

Segundo Martins, em nome de uma ética intelectual, esses intelectuais criadores buscaram fazer uma leitura sociológica e antropológica do país, investindo pesadamente na formação de um campo cultural, onde a educação do povo, a instrução pública, a reforma do ensino, faziam parte de suas preocupações cotidianas com as políticas públicas de modernização econômica e política da nação. Reivindicavam para si, a construção da identidade nacional, a constituição de novos vínculos da sociedade com o estado, a formação de uma *intelligentsia nacional*.⁸⁶

Sobre essa *intelligentsia nacional*, Hugo Lovisolo (1989, p. 4) recordando o pensamento combativo de Anísio Teixeira observa que esses intelectuais educadores identificavam-se com a ideia de modernizar social e culturalmente a sociedade brasileira de então, buscando na constituição de instituições liberais a viabilização efetiva de seus projetos sociais. Pregavam de forma sistemática, como salienta Lovisolo, uma reforma organizacional do sistema de educação do país, propondo a a escolarização em larga escala da população brasileira dispersa pela imensidão territorial do país e a introdução de princípios básicos da democracia social.⁸⁷

⁸⁵ Sobre o namoro com a ideia de participação social e política dos intelectuais com o estado modernizador pós-30. Cf. Santiago, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 165.

⁸⁶ Martins, Luciano. *A gênese de uma Intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940*. RBCS, n. 4. vol. 2, jun.1987, p. 74.

⁸⁷ Lovisolo, Hugo. *A tradição desafortunada: Anísio Teixeira, velhos textos e ideias atuais*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989, p. 4.

Esses intelectuais educadores eram adeptos de uma reforma moral e cultural da sociedade sob os princípios do liberalismo clássico, acabando por sofrer derrotas sucessivas com a irrealização de seus projetos políticos, vindo suas ações pedagógicas de intervenção política no âmbito do estado e na sociedade a constituir-se numa tradição desafortunada.⁸⁸

Humberto Mauro como Edgard Roquette-Pinto, Fernando Tude de Souza, Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Paschoal Lemme, Lourenço Filho, Jonathas Serrano, Paulo Carneiro, Álvaro Salgado, Venâncio Filho, entre tantos outros de sua geração que militavam ou gravitavam em torno do campo educacional.

Buscou imprimir reflexão e ação a seus pensamentos, investindo na construção de uma tradição pedagógica que apontava para uma democratização educacional mínima ou básica, abrindo o debate sobre os temas da descentralização educativa, da diversidade ou da pluralidade educacional dos métodos e programas educacionais.

Os filmes educativos que Humberto Mauro produziu no Instituto Nacional de Cinema (Ince), ao lado da personalidade marcante e criativa de Edgard Roquette-Pinto, reafirmou a pertença de sua produção ao campo pedagógico brasileiro. Segundo Paschoal Lemme (1988, p. 208), no Ince, Humberto representou a união entre capacidade técnica e excepcional sensibilidade artística.

Mas acima de tudo, Humberto Mauro era um ser verdadeiramente telúrico, que hauria toda a sua extraordinária vitalidade e sensibilidade ao contato com a natureza de sua Minas Gerais, e, especialmente, de sua querida Volta Grande, de que nunca se separou e onde se inspirava para realizar suas melhores produções. Ali repousa agora, no solo sagrado, depois de uma vida fecunda de amor à terra, à arte, e à sua gente.⁸⁹

No Ince, Humberto Mauro contou com uma equipe trabalho que o acompanhou por mais de 20 anos, formada por Matheus

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ Lemme, Pascoal. *Memórias 3*. São Paulo: Cortez, 1988, p. 210.

Colaço, Erich Walder, Manoel Ribeiro, Brasil Gerson, Paschoal Lemme e seus irmãos Haroldo e José Mauro. Àquela época, o Ince produzia os filmes escolares, com filme de 16 mm, destinados a circularem pelas escolas do país e institutos de cultura, bem como filmes populares sonoros para atender ao circuito das salas de exibição.

“A interpretação”

Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro.

Clarice Lispector

Não restam dúvidas, Humberto Mauro, a exemplo de Clarice Lispector, “cosia para dentro”. Dessa forma, como compreender a obra fílmica de Humberto Mauro e suas relações com o pensamento social brasileiro durante o Estado Novo? Um longa-metragem intitulado *O descobrimento do Brasil*, produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia, que Humberto aceitou dirigir, no ano de 1937, poderia ser levado em consideração como uma pista, um rastro da inserção do cineasta mineiro a uma ampla rede de representações identitárias acerca da construção de uma visão positiva dos trópicos e da brasilidade. Este filme tinha como interesse reconstruir a história do descobrimento do Brasil.

Convidado por Ignácio de Tosca, presidente do Instituto, Humberto Mauro vai substituir a primeira equipe composta por Alberto Campiglia e Alberto Botelho. Reconfiguraria todo o roteiro do filme, não se contentando em reeditar a história contada pelos velhos manuais escolares sobre o descobrimento. Ao reconstruir as cenas da história do Descobrimento do Brasil, Humberto vai mostrar que o descobrimento não fora casual, mas intencional por parte dos portugueses.

Para tanto, valeu-se da famosa Carta de Pero Vaz de Caminha, datada do ano de 1500, dirigida ao Rei de Portugal, D. Manuel, “o Venturoso”, para contar a saga dos navegadores portugueses na

“descoberta” de terras abaixo da linha do Equador. O filme contou com a trilha sonora de Villa-Lobos que auxiliou Fausto Muniz na produção dos sons.

Gravado nos estúdios da Cinédia, a produção do filme reconstituiu a nau Capitânea de Pedro Álvares Cabral em tamanho natural. Com roteiro escrito por Humberto Mauro com a colaboração do historiador Affonso E. de Taunay e de Bandeira Duarte. O filme *O descobrimento do Brasil* constituiu a primeira obra de Humberto Mauro a expressar de forma mais sistemática seus vínculos intelectuais e sua preocupação em transformar a arte audiovisual em instrumento pedagógico, formador de auditórios. Uma obra de apelo aos ideais de nacionalidade concebida para realçar a maneira harmônica da relação colonizador/colonizado.

Integrado ao Ince, esse filme demarcou um território de interpretações que estabeleceriam “um lugar” de onde se fala do Brasil e para ele. Sua produção cinematográfica confirmaria mais que o registro de uma epopeia da conquista ultramarinha portuguesa, indicando o empenho de se forjar um retrato da civilização, chegando, instituindo-se através da celebração da Primeira Missa, rezada pelo frei Henrique de Coimbra, arrodado de aborígenes, considerados bárbaros, fazendo valer o credo civilizatório europeu.

A despeito das críticas que o filme recebeu no sentido de que representou o encontro de colonizador e colonizado de uma forma pacífica, adocicada, no roteiro desse filme, o cineasta-educador Humberto Mauro haveria de interferir nos símbolos da construção histórica consagrada sobre a descoberta do Brasil. Para além de recuperar a obra-prima do pintor Victor Meireles, pintada na Paris de 1861, Humberto buscou indicar que a “descoberta” da Terra de Santa Cruz não fora acontecimento espontâneo e sem desdobramentos.

As cenas do filmes tinham por base o quadro da Primeira Missa, onde Humberto Mauro buscou expressar as relações com o adverso, o imponderável, o variante de habitantes arredios e des-

confiados, a perceberem a presença do colonizador. O filme teve boa aceitação do público, sendo exibido em todo país e também em Portugal.

Essa perspectiva de abordagem fílmica acompanhou Humberto Mauro na filmagem e na montagem dos filmes que realizou no Ince e também naqueles produzidos fora da instituição, a exemplo de *Argila*, em 1940. Por essa perspectiva, o cinema maureano interagiu com a construção de um sentimento de enfrentar histórico das questões sociais ligadas à história da nação. O cinema como produtor de simbologias e de alegorias que buscaram “educar” o Brasil.

Segundo Carlos Monarcha (1989, p. 44), o discurso sobre educação teria se tornado, nessa conjuntura, um discurso crítico que indicava as insuficiências institucionais do regime instaurado.

O discurso sobre a educação apontava as virtudes e os limites do novo regime, que se efetivara entre nós de modo parcial transformando as virtudes em vícios e privilégios. “Republicanizar” a República inconclusa era a palavra de ordem. A mensagem regeneradora dos anos 20 configurou uma crítica radical a determinados princípios do liberalismo clássico, tidos como insuficientes perante a complexidade posta pela sociedade urbano industrial. Tanto no contexto de instituição da república como na fase que se propunha a necessidade de regenerá-la, onde se redefinem claramente as funções do estado algo permaneceu comum no discurso pedagógico republicano: a ideia de que o indivíduo, educado sob os princípios das Luzes, era capaz de combater a tirania, o obscurantismo e a apreciar com isenção de espírito os atributos da sociedade racional.⁹⁰

O projeto renovador da educação nascia sob o signo da modernidade das Luzes. A razão apaixonada travestia-se em razão iluminada pela ciência e pela técnica. Humberto Mauro a expressou, de forma eloquente, técnico dos saberes práticos que se transformara em intelectual engajado. Uma espécie de “intelectual midiático” como diria Jean-Francois Sirinelli (2006, p. 162) reportando-se a Jean Paul Sartre.

⁹⁰ Monarcha, Carlos. *A reivenção da cidade e da multidão: dimensões da modernidade brasileira: a Escola Nova*. São Paulo: Cortez, 1989, p. 44.

Intellectual polivalente, Humberto Mauro não foi um mero reprodutor da ideologia do estado; constituiu-se ao longo de sua atividade intelectual em um educador afeito ao diálogo, um intelectual mergulhado até a cabeça no trabalho de pensar seu tempo, sua história, jogando em diferentes posições, mas ciente de seu percurso no sentido de investir na emancipação de suas ideias.

Segundo Antonio Candido (1970, p. 10), o raciocínio genérico acabou dissolvendo os indivíduos na categoria, descarnando-os de sua pessoalidade, individualidade, singularidade enquanto sujeitos históricos. Esta abordagem acrilizou o olhar do pesquisador no seu trabalho de historiar as fontes, produzindo um olhar sem paixão e sem piedade, onde, ao falar de homens catalogados quase sempre remotos, esse método interpretativo deixou de lado a possibilidade de resgatar o caráter de novidade presente no trabalho com as fontes.

O intelectual parece servir sem servir, fugir mas ficando, obedecer negando, ser fiel traindo, num panorama deveras complicado. Se pensarmos na biografia de cada um, caímos na singularidade de casos e chegamos à conclusão inoperante que nenhum é igual ao outro; Se subirmos ao raciocínio genérico, dissolvendo os indivíduos na categoria, podemos manipular a realidade total com certo êxito, atropelamos demais a verdade singular.⁹¹

Sobre o trabalho com as fontes, recorrendo à Eni Orlandi, podemos dizer que não são os enunciados da empiria, mas suas imagens enunciativas que funcionam. O que vale é a versão que “ficou”. O que vale dizer que mais que do que as fontes podem nos revelar, mais forte é a versão sobre elas construída.⁹² O esforço teórico de construção do objeto de nosso interesse passa necessariamente por uma reflexão crítica dos processos de seleção e apropriação das fontes e das teorias com as quais vamos trabalhar.

⁹¹ *Ibidem*, p. 10.

⁹² Orlandi, Eni Puccinelli (org). *Op.cit.*, p. 12.

Reconstituir a trajetória do intelectual educador Humberto Mauro, sua prática e o fundamento de sua ação, sua articulação no espaço do poder, é promover uma revisão das matrizes interpretativas que procuram oferecer uma visão da atuação e da produção dos intelectuais na sociedade. Nessa batalha das interpretações, como escapar do risco de condenar em vez de compreender o lugar desses intelectuais? Como revolver-lhes a carnalidade, olhando-os com paixão, sem aprisioná-los a esquemas analíticos simplificadores da complexa teia de imbricações de sua época?

José Murilo de Carvalho (1985, p. 143) sugere rompermos com a concepção binária das relações estado x sociedade que possui como fundamento teórico a dicotomia agostiniana entre o estado, governado por pecadores, baseado na repressão e a cidade de Deus, a sociedade dos santos, sustentada no amor e na cooperação.⁹³

O cinema educativo de Humberto Mauro no Ince é tributário dessa atmosfera política e dessa efervescência cultural do país, mas não refém dela, do ponto de vista da liberdade e da inventabilidade cinematográfica. Foi capaz de subverter a propositura governamental do cinema educativo como cívico e moralizador. O cinema de Humberto Mauro subverte a moral ética estadonovista.

Sobre as tensões entre intelectuais e o Estado Novo, Mônica Velloso (1982, p. 72), adverte que, nas décadas de 1920 e 1930, o mito cientificista cedeu lugar ao credo nacionalista devido aos efeitos críticos do Pós-Primeira Grande Guerra Mundial, buscando as raízes do ideal de brasilidade. Este ideal de construção de um novo ideário nacional teve por princípio soerguer através do estado uma imagem de nação identificada com a ideia de soberania nacional e de estado moderno, configurando-se novas estratégias de poder através da ação do estado sobre a sociedade.

⁹³ Carvalho, José Murilo de. "República e cidadania". Rio de Janeiro: *Revista Ciências Sociais*. v. 28, n. 2, 1985, p.143.

O estado penetra nos domínios da sociedade civil, assumindo claramente o papel de direção e organização da sociedade. assim, se autolege o educador mais eficiente junto às classes trabalhadoras, argumentando ser o bem público o móvel de sua ação. O que se verifica, portanto, é um deslocamento de atribuições, onde o estado assume que até então estavam sob o encargo dos diferentes grupos sociais.⁹⁴

Segundo a autora, os intelectuais da década de trinta visualizavam o estado enquanto lugar do cerne da nacionalidade brasileira. É através do estado que pensavam esses intelectuais implementar os projetos de organização do aparelho burocrático estatal, interpretar a vida social, estabelecer as diretrizes da política nacional e ordenar política e socialmente a conduta dos indivíduos na sociedade.

O estado educador compreendeu a Nação enquanto um organismo que para se manter “saudável” deveria constantemente preservar a funcionalidade de seus membros e de suas partes integrantes, dispondo de sólidas defesas contra agentes nocivos ao corpo social. Todavia, a atuação dos intelectuais na esfera política estatal não se restringiu, exclusivamente, à difusão da ideologia do regime.

José Murilo de Carvalho enfatiza que a visão maniqueísta da relação estado x sociedade limitar-se-ia ao terreno das oposições binárias.

Em primeiro lugar, a produção de uma visão onde o estado é tido como “forte”, portador único do paradigma societário, através do qual fala em nome de todos, o estado intervencionista; em segundo, a sociedade civil que aparece “fraca”, debilitada e impotente, virtualmente encarada como refém do estado.⁹⁵ Nesse aspecto, Bolívar Lamounier (1990, p. 346) pontua para o fato de que ver os intelectuais como meros executores cegos de um percurso histórico pré-ordenado, equivaleria a renunciar a qualquer esforço de compreensão e de reflexão crítica dos problemas gerais de

⁹⁴ Velloso, Mônica. Uma Configuração do Campo Intelectual. In: Oliveira, Lúcia Lippi, Gomes, Ângela de Castro, Velloso, Mônica. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 72.

⁹⁵ Carvalho, José Murilo de. *op.ct.*, 1990, pp. 29-33.

interpretação e método no campo da história do pensamento político brasileiro.

Aprender a dinâmica do cinema maureano implica não se reduzir ao jogo binário das interpretações, mas perceber nela (enunciação) as contradições, as negociações possíveis com as realidades. Na concepção de Luiz Felipe Baêta Neves (1990, p. 60), a reflexão crítica sobre o método inclui uma construção do conhecimento para além da enunciação canônica e supõe uma variedade de apropriações.⁹⁶

A teoria advém da realidade da pluralidade de disciplinas, que produz uma pluralidade de métodos.

O que esta “nova retórica” preconiza, lucidamente penso, é que se observe a história intelectual não exclusivamente como um frio desfile de enunciados, mas como uma prática histórica, amplamente histórica, de posições que disputam, que se relacionam “entre si”; é uma luta por “coisas” que estão fora do “texto”, são de outros e impuros âmbitos, como aquele constituído pelo auditório. [...] Como exercer o poder de crítica “sobre” outra posição intelectual sem que fiquemos imobilizados pelo “hiper-relativismo” e pelo “democratismo”, mas sem que fiquemos imobilizados, tampouco, pela “imobilização da tirania.”⁹⁷

Mesmo impulsionado por uma orientação ideológica do Ince de produzir filmes de caráter puramente didático, Humberto Mauro vai aprimorar a técnica de fazer cinema cuidando com esmero e acuidade dos enquadramentos, da iluminação, da cenografia e dos figurinos na intenção de controlar a técnica e colocá-la a seu serviço. Para além de servir como complemento curricular da educação, os filmes produzidos no Ince naquela fase revelariam um olhar estético para a modernidade entendida *como regulamentação dos sentidos dos sujeitos e dos sentidos para o sujeito ocupar a cidade.* (Pfeiffer: 2001, p. 29)

⁹⁶ Neves, Luís Felipe Baêta. Exposição. Pluralismo e Teoria Social. Primeiras Notas de Pesquisa. In: *A Interpretação*. Rio de Janeiro, Imago, 1990, p. 60.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 60.

Em 1938, Humberto Mauro, representando o Ince, participou da Exposição de Veneza, no primeiro festival internacional de cinema. Esse festival reunia os cinematografistas de todo mundo, no espaço de dois em dois anos, para visualizarem os progressos ocorridos da indústria do cinema. O Ince apresentou dois filmes dirigidos por Humberto Mauro no festival: *Vitória Régia* e *Céu do Brasil*. Receberam, ambos, menção honrosa. A essa época, o Ince trabalhava com o que havia de mais moderno na cinematografia internacional, com filmes de 16 mm, a cores e com som.

Em entrevista ao jornalista Mário Nunes, no *Jornal do Brasil*, de 01 de novembro de 1938, Humberto Mauro enfatizaria sua satisfação em trabalhar ao lado do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema e de Roquette-Pinto.

Permito-me fazer aqui um parêntese para tratar do Ince, obra desse cientista ilustre que é o Dr. Roquette-Pinto. Tive oportunidade de compará-lo a instituições congêneres europeias e verifiquei que nada temos de modificar ou acrescentar, pois que o nosso instituto é a muitos respeito superior àqueles. (...) Nossa filmoteca já possui duzentos exemplares que distribuímos pelas escolas que possuam aparelho projetor. Cada filme vale por uma aula falada, já pelo sistema movietone, já por meio de discos. Se a escola não dispõe sequer de uma vitrola, um folheto com o texto da aula acompanha o filme. Basta, pois que o professor leia em voz alta. Já atingimos uma razoável perfectibilidade. Terminamos, por exemplo agora, no Instituto de Manguinhos, *Morfogênese das Bactérias*, que será exibido na Exposição de Nova Iorque que, se forem confirmadas as teorias nele expostas pelo sábio Dr. Fontes, valerá por um dos mais notáveis acontecimentos no campo do saber humano e com um caráter verdadeiramente revolucionário. O Ince trabalha com a película de 35 mm, se necessário, e produz em média, com seu modesto aparelhamento, um filme educativo por mês.⁹⁸ (grifos do autor)

O Ince potencializa-se enquanto produção, difusão e distribuição dos filmes documentários sobre assuntos variados em todo o

⁹⁸ Mauro, Humberto. *apud*. Viany, ALEX. *Op.cit*, p. 110.

território nacional, ampliando e sintonizando seu raio de ação voltado para as questões de saúde e de educação. Produzia documentários oficiais sobre as condições sociais da população, salubridade, medicina, mecânica, eletricidade, entre outros temas, além de dedicar-se também aos documentários que discutiam ciência e indústria. Outros filmes como *Bandeirantes* de 1940, produzido com a participação de Edgard Roquette-Pinto e Affonso E. de Taunay, então Diretor do Museu Paulista, procurariam construir uma narrativa da história do Brasil como memória, monumentalidade e nacionalidade.

Em março de 1936, o Ince deu início às atividades contratando Humberto Mauro para ser técnico cinematográfico e Iracy das Silva Chaves na função de auxiliar técnico. No mesmo ano, em maio, seriam editados dois documentários, *Preparo da vacina contra a raiva* e *Dia da Pátria*. Este último seria o primeiro filme sonoro e de 16 mm. O Ince devotava-se a formação de auditório, de bibliotecas especializadas e produção de periódicos. Pois bem: no entorno do Ince movimentaram-se valiosas contribuições de intelectuais de diferentes áreas do conhecimento, a fim de assessorar o órgão governamental. Exemplar da contribuição na área da saúde foi a consultoria de cientistas renomados, daquela época, como os doutores Aloysio de Castro e Antonio Austregésilo de Rodrigues Lima que, juntos, criariam a Escola Neurológica Brasileira e o Dr. Carlos Chagas Filho, do Instituto Oswaldo Cruz, entre outros.

Para Michel De Certeau (1982, p. 131), toda interpretação histórica depende de um sistema de referência. Para ele, tal sistema permanece uma “filosofia” implícita particular que se infiltra no trabalho de análise do historiador, organizando seu trabalho de pesquisa, de análise de dados, à sua própria revelia e sem perder de vista a subjetividade de quem escreve, conta a história.

Com efeito, o trabalho de articular as fontes de pesquisa com o referencial teórico utilizado para estudá-las reivindica nos desarmos de nossos sistemas de defesa, de nosso habitual conforto

teórico, recuperando no processo de constituição de nosso método explicativo da realidade o poder da crítica sobre a teoria pela qual pretendemos apreender a objeto de nossa investigação.

Segundo Roger Chartier (1988, p. 77), as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros. Elas produzem estratégias e práticas sociais, escolares, políticas.

Tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (...) As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais impõe, ou tenta impor, a sua percepção do mundo social, os valores que são os seus, e seu domínio.⁹⁹

Desse modo, os filmes de Humberto Mauro assemelham-se a livros à espera de leitores. No dizer de Georges Poulet (1974, p. 74), os livros parecem viver de esperanças de que alguém os leia, transforme-lhes a existência, pois não são objetos como outros quaisquer.

Um livro não está preso a seus contornos, não está encerrado numa fortaleza. Ele nada mais quer do que existir fora dele mesmo, ou deixar que você exista nele. Em resumo, o fato extraordinário no caso do livro é o desmoronar das barreiras entre você e ele. Você está dentro dele e ele dentro de você, já não há mais o dentro e o fora.¹⁰⁰

Por esse aspecto, a iniciação do desejo do cinema em Humberto Mauro, o mobilizou e excitou na construção de uma narrativa histórica sobre o cinema brasileiro, imbricações entre ficção e testemunhos à medida que contava uma história, desenrolando a experiência humana do tempo.¹⁰¹

Para Marilena Chauí (1993, p. 25), o desejo institui um campo de relações intersubjetivas mediadas por laços de aproximação e

⁹⁹ Chartier, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1988, p. 17.

¹⁰⁰ Poulet, Georges. A crítica e a experiência de interioridade. In: Macksey, R. e Donato, Eugenio (org). *Controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 74.

¹⁰¹ Nunes, Benedito. Contraponto. In: Riedel, Dirce (org.). *Narrativa: ficção & história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 34.

distanciamento como outra subjetividade. O homem encontra nessas mediações entre ele e o Outro, o Ser do desejo, o ser de sua ação no mundo.

Seja como desejo de reconhecimento, seja como desejo de plenitude e repouso, o desejo institui o campo das relações intersubjetivas, os laços de amor e ódio e só se efetua pela mediação de uma outra subjetividade. Forma de nossa relação originária com o outro, o desejo é relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto do desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do outro.¹⁰²

A reconstituição da trajetória de Humberto Mauro enquanto intelectual educador que contribuiu para a formação do campo de radiodifusão educativa pode nos ajudar a reconstituir não só as relações entre sua atuação social e sua produção intelectual com outros grupos sociais, mas também a recuperar por trás da estrutura das instituições, o traçado de sua narrativa, numa tentativa de compreender sua situação e posição de classe na estrutura social e suas marcas de distinção na sociedade.¹⁰³

Humberto Mauro construiu seu projeto existencial a partir de um mergulho no cinema como possibilidade de inventar o Brasil. Para o antropólogo Gilberto Velho (1987, p. 31) construir e expressar a noção de projetos próprios é uma das maneiras de distinguir grupos sociais enquanto unidades com um mínimo de integração, pois o projeto é indispensável para a organização de indivíduos em torno de interesses comuns. Podem ser distinguidos em grau de elaboração, em termos de complexidade, em permanência e continuidade, em abrangência. Não basta, no entanto, uma tipologia de projetos, pois é fundamental procurar perceber as relações entre projetos particulares.

¹⁰² Chauf, Marlina. Laços do desejo. In: Novaes, Adauto (org). *O desejo*. Op.cit., p. 25.

¹⁰³ Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 14.

Humberto Mauro lançou os olhos até onde a visão podia alcançar e moveu-se para deslocar-se do próprio limite. Impulso arriscado e criativo do salto.¹⁰⁴ Este movimento teórico requer redimensionar os olhos para captar, ler, decodificar e apropriar-se intelectivamente do texto escrito por ele acerca do projeto de sua obra no mundo. Em outras palavras, o historiador, como um alquimista, deve mergulhar criticamente na obra, até chegar, depois de uma imersão radical em seu conteúdo objetivo, seu conteúdo de verdade.¹⁰⁵

A obra de Humberto Mauro no campo da cinematografia nacional compara-se a um palimpesto, a imagem de um incêndio que faz arder seu invólucro, chamando o historiador para penetrar no reino de suas ideias, lá onde se intensifica ao máximo sua força de iluminação.¹⁰⁶ Gaston Bachelard (1990, p. 14) pontua que a recordação “queima”. Para o poeta do fogo, o passado arde como uma queimadura viva, que, revivida em brasas, arde sob as cinzas de uma história que se torna presente aos olhos do historiador como um fogo eruptivo e ativo, um fogo sonhado.¹⁰⁷

Como viver intensamente o *fogo sonhado* de que nos fala Bachelard? Para ele, jogar-se numa imagem cósmica não é apenas abrir-se ao mundo, mas abrir um mundo. A ação poética atira o

¹⁰⁴ Soares, Luís Eduardo. Interpretação, obra e leitor: reflexões a partir de Vieira e Baêta Neves. In: Riedel, Dirce Côrtes. *Narrativa: ficção & história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 221.

¹⁰⁵ Recorrendo às reflexões de Walter Benjamin sobre a crítica, Rouanet que não é um desvendamento, que destrói o segredo da obra, mas uma revelação, que lhe faça justiça. Para ele a estrutura interna da obra (considerada fragmento, peça de um descontínua de um mosaico) não deve sofrer violência. Para ele, a verdade não passa pela anulação de nenhum dos seus momentos, mas consiste, acrescenta, em sua preservação. A crítica antes de ser encarada como destruição do segredo da obra, dever entendida como uma revelação. Rouanet, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990, p. 14.

¹⁰⁶ Benjamin, Walter. *apud*. Rouanet, Sérgio P. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 14.

¹⁰⁷ Em *A poética do fogo*, Bachelard considera como *fogo do aninus*, o fogo eruptivo e ativo, solitação direta para o filósofo do pensamento vivo e tenso, *do pensamento que constantemente quer progredir renovando-se*. Bachelard, G. *Fragments de uma poética do fogo. op. cit.*, p. 14.

sonhador no mundo. Precisamente o ato empedocliano dá uma significação poética que ultrapassa a contemplação. A esse arremesso de todo o ser na chama, dessa passagem da contemplação à participação, muito poucas imagens literárias são compatíveis. Mas em toda a imagem empedocliana pode-se descobrir um índice de tentação. Aqui a Morte nos tenta concretamente, a Morte com provas, a Morte na imagem, pela imagem.¹⁰⁸

No ato empedocliano, o movimento metafórico de arremessar o ser na chama marca a passagem da contemplação à participação, onde o homem, segundo Bachelard, é tão grande quanto o fogo.

Ele é o grande ator de um cosmodrama verdadeiro. Atirar-se ao fogo não é tornar-se fogo? O Etna quer Empédocles.¹⁰⁹

Humberto Mauro escreve pelas imagens que recria, arriscando, vivendo o complexo hesitação-criação, a tensão de sair dos desfiles da vida para entrar no infinito do Cosmo que tem seu signo na chama. E o Cosmo é apenas um desejo, instiga Bachelard ao ler Louis Bonnerot.¹¹⁰ Penetrar no estranho mundo de imagens e palavras que as fontes sobre a trajetória de Humberto Mauro podem nos revelar é, antes de tudo, mais que um desafio imposto pela pesquisa histórica, é um desafio de conquista das profundezas da alma falante, da alegria da palavra, que a todo instante nos convida a desistir, mas também nos convida a começar.

Relembremos o filósofo José Américo da Motta Pessanha (1992, p. 4) quando nos convida a uma renovação, a um movimento de ativar a teoria se despojando das mortalhas que nos aprisionam, desvestindo o habitual, o habitualizado, abrindo mão do conforto geométrico euclidiano. O movimento teórico de assumir a multiplicidade não significa rejeitar a razão, mas dessacralizá-la, retirando-a da intemporalidade. Significa, isto sim, concebê-la e exerci-

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 126.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 128.

tá-la não mais à luz da eternidade, porém enquanto razão histórica, humanizada, circunstancializada, razoável, persuasiva e não coagente.

A razão deixa de ser a Penélope que constrói a unidade da tessitura a partir de múltiplos fios correndo o risco de acabado o trabalho estancar o tempo de espera para ser a Penélope que somente garante a fidelidade ao objeto amado pelo estratagema de destecer, do separar a trama: restaurando, acrescenta Pessanha, a multiplicidade, ganhando tempo, legitimando o recomeço da história.¹¹¹

Para Pessanha o nó górdio da questão da filosofia é a inversão do trabalho filosófico, tornar a razão humanizada e temporalizada, a serviço do reino humano, apenas humano da multiplicidade, da singularidade e da temporalidade, desatando o tempo e abrindo espaço à liberdade pela diferença.

Neste sentido, o esforço maior de ativação da teoria seria a aventura de atravessar todo o território das linguagens, um verdadeiro oceano gigantesco, cheio de perigos, obstáculos e encantações e perseguir uma visão relativa da ciência. O grande obstáculo epistemológico é a primeira experiência, deixar sua margem e navegar em direção a seu centro cultivando experiências construídas ao longo do percurso. A ciência não é um processo de acúmulo de verdades, mas, ao contrário, de retificação de erros primeiros.¹¹²

Humberto Mauro é um homem de seu tempo, é um sujeito ambíguo sofrendo assujeitamento no duplo sentido de tornar-se sujeito e sofrer a sujeição.

Os sujeitos sintetizam no percurso de suas vidas múltiplas relações sociais que se realizam sempre no contexto de uma estrutura social específica.

Estas relações, segundo Berger e Luckmann (1973, p. 173), configuram-se através da experiência do sujeito concreto, cognoscente, com o mundo.

¹¹¹ Pessanha, José Américo Motta. *Bachelard, ciência e poder, dedução e argumentação*. II Encontro de Educação Matemática e de Ensino de Ciências: UERJ, 1993, p. 8.

¹¹² *Ibidem*, p. 2.

A partir de desejos, sonhos, inquietações, capacidade desses sujeitos de fabularem e simbolizarem o real que os cercam.

Contudo, o indivíduo não nasce membro da sociedade. Nasce com a predisposição para a sociabilidade e torna-se membro da sociedade. Por conseguinte, na vida de cada indivíduo existe uma sequência temporal no curso da qual é induzido a tomar parte na dialética da sociedade. O ponto inicial deste processo é a interiorização, a saber a apreensão ou interpretação imediata de um conhecimento objetivo como dotado de sentido, isto é, como manifestação de processos subjetivos de outrem, que desta maneira torna-se subjetivamente significativo para mim.¹¹³

A construção do lugar do simbólico do sujeito e das práticas sociais implica a apreensão da singularidade desse sujeito a partir não só da problematização de sua biografia, buscando incessantemente promover novas abordagens de velhos objetos.

Apreender o espaço de escolha individual deste sujeito em determinado momento histórico de uma sociedade é promover um deslocamento de análise em direção à socialização de uma época e de uma cultura adensada na existência de um único indivíduo.

Concordamos com Pierre Bourdieu (1999, p. 7) quando salienta que a posição de um indivíduo ou de um grupo na estrutura social não pode jamais ser definida apenas de um ponto de vista estritamente estático, isto é, como posição relativa (superior, média, inferior) numa dada estrutura e num dado momento. O ponto da trajetória, que um corte sincrônico apreende, contém sempre o sentido do trajeto social do indivíduo.

A possibilidade de decifrar como se forjou, existencial e socialmente, a trajetória deste intelectual educador, pertencente à geração dos intelectuais da década de 1930, põe-nos diante de uma dupla batalha: desvelar aonde a atuação social e a produção intelectual se articulam subjetiva e objetivamente na pessoa de Humberto

¹¹³ Berger, Peter; Luckmann, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1973, p. 173.

Mauro e perceber através da construção de sua identidade profissional como se otimiza um projeto social de transformação do papel do educador nos grandes centros urbanos do país.

Paixão e conhecimento interiorizaram-se enquanto ação política em Humberto Mauro. Sua vinculação ao projeto de cinema educativo de Edgard Roquette-Pinto, no Ince, construiu-se a partir de um sistema de valores, de crenças, de gostos, de diferenças, com o qual conviveu, confrontou-se, redescobrimo fissuras no complexo jogo que encetou a favor da liberdade de se exprimir por imagens.¹¹⁴

A cada passo de sua atividade profissional em torno da questão educacional, Humberto esforçar-se-ia no empenho de sua palavra na construção de um projeto de nacionalidade¹¹⁵ que passava, sob seu ponto de vista, pela utilização do rádio como instrumento mediador da modernização cultural brasileira. Para isso, investiu nas lutas institucionais a favor da autonomização do campo educacional em relação a outros campos como o médico e o religioso, bem como pela renovação do rádio, da escola enquanto fortes expressões de um movimento capaz de transformar brasileiros em cidadãos.

Nessa perspectiva, o traço marcante de seu pensamento é que nele se expressa um sentimento, uma persistência, um gosto individual, um projeto, um exercício de aventura teórica de mobilizar forças no sentido de extrapolar a mera apreciação do mundo como tal, transformá-lo. É por lá, que Humberto Mauro conferiu seu plano de ação fílmica para o conjunto da sociedade, tendo por tarefa central inscrever os “excluídos” dentro da ordem urbana e industrial, capitalista. Num neo-realismo peculiar, em *Favela de meus amores* de 1935,

¹¹⁴ Velho, Gilberto. *op.cit.*, p. 51.

¹¹⁵ Este projeto de nacionalidade pode ser visto no bojo de um projeto modernizador corporativo, antiparticularista que, sintonizado com a racionalidade política que emanava do estado, estabeleceu uma frente cultural, um *locus* de ação, uma tarefa política de conduzir as massas, incorporá-las à modernidade. Segundo Carvalho, *dessa forma, a solidarização que se impunha à vida social brasileira tornou-se tarefa da política e todo o espaço social foi sendo ocupado pelo estado: este o locus dentro do qual seriam contidos e transcendidos os interesses da nação e onde a Nação encontraria sua identidade e suas possibilidades modernas*. Carvalho, Maria Alice Resende de. *op.cit.*, p. 40.

Humberto integraria negros e mestiços à cena social. Uma visão de denúncia das injustiças sociais enfrentando a censura da época.

Segundo Margarida Louro Filgueiras (2001, p. 456), é preciso no movimento de teorização surpreender os sujeitos pelas portas laterais. Em sua filmografia no Ince, Humberto Mauro fez parte de uma rede de posições intelectuais. Buscou obter hegemonia no campo intelectual, construindo um *champ intellectuel*, rico, complexo e internacional (Pallares-Burke, 2005, p. 19) movendo-se na direção de produzir uma interpretação dos trópicos e sobre eles (os trópicos) produzir um discurso e uma prática social voltados para a construção de uma narrativa histórica positivada do Brasil e de sua gente.

O discurso e as práticas apanhados em suas complementariedades constituem dispositivos de imposição de saberes que normatizam os lugares de poderes determinados. No caso de Humberto Mauro, sua obra fílmica foi o suporte para o desenvolvimento de práticas pedagógicas e da difusão das mesmas, pondo em circulação os códigos que regem a representação e a regularização dessas práticas. (Carvalho, 1998, p. 37)

Humberto Mauro transitou por uma complexa rede de relações científicas e culturais do país, lendo, vendo, ouvindo e vivenciando estratégias e táticas de apropriação, produção e circulação de saberes. Neste aspecto, sua antropologia educacional debruçou-se sobre o fazer da civilização e procurou mostrar o Brasil não descoberto, a cultura mestiça.¹¹⁶ Assim, em seu pensamento social, Humberto incorporou como pano de fundo as questões relacionadas à civilidade. Em verdade, sua obra fílmica acabaria encetando uma teoria social sobre as relações sociais no Brasil, tendo como recorte o homem e o meio.

Com efeito, a obra fílmica de Humberto Mauro buscou deslocar o eixo gravitacional dos debates da ciência de sua época para

¹¹⁶ Rangel, Jorge A. S. *A musealização da educação na antropologia de Edgard Roquette-Pinto no Museu Nacional do Rio de Janeiro (1905-1936)*. Feusp, 2008, passim. (Tese de doutorado.)

o terreno da cultura. Por este recorte, penetrou através da linguagem fílmica no campo educacional, buscando construir uma leitura da história, valendo-se de registros iconográficos, das produções técnico-científicas, dos elementos da cultura popular, da fauna e flora, no sentido de adequá-los e materializá-los numa linguagem cinematográfica. Vulgarizar o conhecimento para melhor sabê-lo.

Ao conceituar a filmografia de Humberto Mauro no campo educacional, em particular a volumosa produção de documentários produzidos nos trinta e tantos anos em que atuou no Ince como diretor-técnico, podemos constatar o esforço de se forjar uma interpretação positiva dos trópicos que gravita em torno de diversas temáticas, entre as quais, destacamos, as relacionadas da metáfora do sertão/litoral/sertão: o homem, a cultura e o meio.

A produção do discurso e dos sentidos de efeitos encontra seu ponto nevrálgico na constituição de mecanismos de intervenção social, a partir de uma determinada matriz de sentidos que, no caso de Humberto Mauro, se universaliza na busca da brasilidade perdida que pode ser reencontrada pela atitude intelectual de buscar vestígios e traços identitários através da prática antropológica e etnográfica, direcionada a mapear e diagnosticar o território brasileiro e as condições de vida de seus habitantes.

A filmografia maureana incorporou em seus filmes a visão propositiva de “nacionalização definitiva do Brasil” proposto pelo antropólogo-educador Roquette-Pinto. Vencer o estigma do atraso técnico e científico do país frente às nações industrializadas do mundo contemporâneo e desmontar a concepção triunfalista da indolência do povo brasileiro construída no período imperial e reforçada no alvorecer da república de que éramos fadados a ninguemdade em função da tragédia da miscigenação. Os vários documentários produzidos por Humberto Mauro com assessoria de Roquette-Pinto procuram demonstrar a crença na positividade do Brasil educado e solidário, herdeiro de um imenso potencial natural e científico.

Ao longo de trinta e um anos de trabalho como cineasta-autor no Ince, Humberto dirigiu mais de trezentos e cinquenta e sete filmes de temáticas diversificadas, a exemplo de *O céu do Brasil*, *O telégrafo*, *Itacuruçá*, *Entrega das instalações do PRA-2 ao MES*, *Vitória tégia*, *Pedra fundamental do Edifício do Ministério de Educação e Saúde*, *Jogos e danças regionais*, *Papagaio*, *Peixes do Rio de Janeiro*, *Hino à História*, *Milão*, *Preparação da vacina da febre amarela pela Fundação Rockefeller*, *Roma*, *Veneza*, *Cerâmica de Marajó*, *Dia da Pátria*, *História da água*, *O Puraquê*, *Lagoa Santa*, *Congadas*, *Carlos Gomes*, *Cidades de Minas – Cataguases*, *Índios do Mato Grosso*, *Manganês*, *Fantasia brasileira*, *Euclides da Cunha*, *Série brasileira*, *Combate à lepra*, *Salinas*, *O cérebro e as mãos*, *Campos do Jordão*, *Berço da Saudade*, *Castro Alves*, *Rio de Janeiro*, *Baía de Guanabara*, *Ruy Barbosa*, *Cidade de São Paulo*, *A hora da Independência*, *Gravuras água-forte*, *Alimentação e saúde*, *Pedra-sabão*, *O Café*, *Cidade de Mariana*, *O Papel*, *Velha a fiar*, entre outros.

Cabe notar que, embora, a produção desses filmes documentários abarcasse um repertório de assuntos bem variados, os filmes eram capazes de manter entre si uma conexão que se articulava na confluência de um discurso-ação, organizado por meio das imagens em movimento, cuja intenção era a de propagandear a ideia do Brasil nacionalizado pela escolarização progressiva dos brasileiros. Forjava-se a concepção do estado educador. Nesse tocante, a “alma coletiva” devia emergir do esforço de nacionalização definitiva do Brasil. Amalgamar e cimentar as tradições, diluindo o heterogêneo das culturas no homogêneo da cultura nacional.

Nesse aspecto, o esforço em filmar objetos capturados faz parte do trabalho de produção de uma memória e de uma história da nação modernizada. A “alma coletiva” do Brasil tal qual pensava Roquette-Pinto dividia-se entre os binômios civilização/litoral e a barbárie/sertão encontrando-se no mais elevado grau de atraso das classes produtoras, do ponto de vista educacional, mergulhadas na bruta escuridão mental. Os meios de comunica-

ção como o cinema tinham como ideal a ser seguido *arrancar da terra o que ela dá sempre aos que sabem*. (Roquette-Pinto, 1938, p. 232)

Segundo Starobinski (1988, p. 133), devemos começar a acumpliciar-nos com o objeto de estudo no poder que este tem de resistir-nos.

O objeto da minha atenção não está em mim; ele opõe-se a mim, e o meu melhor interesse não consiste em apropriá-lo sob o aspecto que lhe empresta o meu desejo (o que me deixaria cativo de meu capricho), mas de deixá-lo afirmar todas as suas propriedades, todas as suas determinações particulares. Os métodos que são ditos objetivos, aquém mesmo do verdadeiro diálogo, fortificam e aumentam os aspectos materiais do objeto, emprestam-lhe um relevo mais preciso, uma configuração mais clara, prendem-no a objetos contíguos no espaço e no tempo.¹¹⁷

Falando de lugares determinados, Humberto Mauro buscou interpretar e inventar o Brasil moderno. Desses lugares manteve sua comunicabilidade com o mundo, interseccionando os jogos de poder e de saber, nos quais situou-se profissionalmente, como radioamador e cineasta-educador, dentro de um campo de conhecimento no qual ajudou a tecer, não exclusivamente por ato de vontade ou arrebatamento mágico, mas por determinação científica.

A postura de Humberto frente às questões educacionais de seu tempo, montando táticas de intervenção na sociedade e de ocupação no estado de lugares, potencialmente, “chaves” para a cultura, afasta-me de querer vê-lo como mero executor cego de um percurso histórico, não renunciando ao esforço de compreensão dos processos reais com os limites-chave que sobre ele se projetaram. (Lamounier, 1992, p. 347).

Na visão de Michel De Certeau (1982, *passim*), a pesquisa muda de front. A unidade de análise estabelecida pelo estudo desenvolvido pelo historiador deve ser capaz de fixar a priori objetos e níveis de compreensão, conferindo coerência inicial, sem, entretan-

¹¹⁷ Starobinski, Jean. A literatura: o texto e o seu intérprete. In: Le Goff, Jacques; Nora. *História: novas abordagens*. Op.cit, p. 133.

to, deixar de lado, os desvios que as combinações lógicas das séries revelam. Trabalha-se fora das margens, circula-se em torno de racionalidades adquiridas, longe das marcas de uma história global e dentro dos lugares de trânsito. As fontes, afluentes e elevações são como acidentes de um terreno, fazendo parte de um movimento centrífugo, enunciador da obra a seus antecedentes ou a suas vizinhanças – afirma Starobinski.

Apenas uma rota de acaso, se não for guiado pelo conhecimento das estruturas internas da obra. Reciprocamente, a análise interna das ideias e das palavras na obra nada lucra em ignorar a sua proveniência e a sua harmonia externa. Até certo ponto, antes de que se prolongue em interpretação, a análise estilística restitui: ela restabelece o texto na plenitude de seu funcionamento, percebendo-o em sua diferença própria e na sua existência completa; faz justiça a cada um de seus pormenores; esforça-se por formular as suas relações numa linguagem precisa (sendo o ideal conferir a essa linguagem descritiva uma instrumentalização rigorosa).¹¹⁸

Provocar o movimento centrífugo de que nos fala Starobinski é pensar, como nos afiança Roger Chartier (2002, p. 34), o terreno movimento das relações estabelecidas entre a obra e seu criador, entre a obra e sua época, entre as diferentes obras de uma mesma época. Sua produção intelectual tem como berço a cinematografia de Cataguases. É de lá que construiu um roteiro imagético sobre os sujeitos, as coisas e a cidade, firmando-se através de estudos de fotografia.

A narrativa construída por Humberto Mauro fornece indícios de que dialoga com as noções de ciência, civilização, cultura e meio, fazendo acontecer uma argumentação que produz uma mudança nas práticas cotidianas da conversão que pretende instaurar como ação propulsora de seu projeto museológico, radiofônico e cinematográfico, no campo pedagógico a se formar.

Segundo Roland Barthes (1988, p. 27), o prazer do texto não é forçosamente do tipo triunfante, heroico, musculoso e nem pre-

¹¹⁸ *Ibidem.*

cisamos arquear as representações já consagradas sobre o autor e a obra, mas produzir um suspense narrativo.

O lugar mais erótico de um corpo de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há zonas erógenas (expressão aliás bastante importuna); são as intermitências, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.¹¹⁹

O suspense narrativo, aqui proposto, encontra sintonia com o que Paul Ricoeur (1990, p. 45) chamou de *surcroît de sens*, o que revela ou pode revelar a dialética do evento e da significação. A obra e seu significado. Em meu caso, o que procurou Humberto Mauro dizer através de sua escritura, o que ocultou, o que disse. O dito e o não dito. Situar o contexto em que o objeto de pesquisa expõe seus discursos médicos e antropológicos requer compreendê-los nas teias das relações sociais que os condicionaram como modelos culturais a serem perseguidos. Nesse particular, como afiança Roger Chartier (1985, p. 27), o trabalho de análise do pesquisador volta-se para classificar as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo e de espaços históricos, concebendo o mundo social não como um dado objetivo, mas como um todo articulado produzido por práticas políticas, sociais, discursivas, culturais, que formam suas demarcações, seus esquemas de modelação dos sujeitos e da sociedade. Assim, as representações, não são desvios de um real com sentidos intrínsecos, absolutos, únicos, mas sentidos construídos, fabricados, surgidos das práticas plurais e contraditórias que dão significação às coisas do mundo social.

Tentar enfrentar a questão da apropriação e da circulação dos modelos culturais em Humberto Mauro é procurar entendê-lo em seus deslocamentos de campo, como também perceber o empe-

¹¹⁹ Barthes, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 16.

inho intelectual que promove para formular uma teoria social da e sobre a sociedade na qual atua. A noção de apropriação está em perceber que as inteligências não são desencarnadas e tem sua inscrição numa história social das interpretações remetidas às determinações sociais, institucionais, culturais que, em última instância, são práticas, específicas, produzidas. Com Roquette-Pinto, Humberto Mauro construiu o Ince, fez do cinema brasileiro seu Riacho Alegre, sua morada. Pelo cinema brasileiro enfrentou como Dom Quixote moinhos de vento, tornando-se, ao longo da autonomização do campo cinematográfico brasileiro, um crítico arguto, das questões relacionadas à produção técnica do cinema e de sua função social. O cinema como mobilizador e criador das imagens do Brasil.

Os discursos não são neutros, muito pelo contrário, produzem estratégias e práticas sociais que tendem a impor uma autoridade e que, no caso, de Humberto Mauro, tenho a intenção de persistir na identificação da tensão entre o discurso proferido e a prática encetada. De modo que as percepções do mundo social constituem construções que visam universalizar um diagnóstico sobre a realidade tendo como fundamento a razão, sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.

Legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas(...). As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelas quais impõe, ou tenta impor, a sua percepção do mundo social, os valores que são os seus, e seu domínio.¹²⁰

Como pressentir essa tensão? No caso do discurso, nas condições em que foi produzido, como ato social prenhe de conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidades, objeto histórico-social; na prática, como modalidades dessas práticas, analisando a frequência e o enraizamento social das competências.

¹²⁰ *Ibidem.*

Por dentro dessa tensão, o cinema educativo do Ince da época de Roquette-Pinto (1936-1947) buscou, em verdade, construir uma espécie de sociologia do ensino e da aprendizagem delimitando o espaço de manobra da educação como lugar investigação e de aplicação de uma teoria da prática. Saberes disciplinados, acadêmicos e saberes da vida misturam-se na produção e na montagem do trabalho cinematográfico colocado em ação pela instituição. Nesse contexto, o conjunto e o volume de filmes, em sua esmagadora maioria, documentários sociais, produzidos por Humberto Mauro no Ince, articularam-se em torno de três eixos pedagógicos: aprendizagem, ensino e formação. Tais eixos compõem a cinematografia de Humberto Mauro: “o cinema é uma obra de fôlego”.

Podemos pois garantir o que existiu primeiro foi o ideal, a organização, o trabalho primitivo dos técnicos e da técnica, tudo aquilo que era indispensável para criar um ambiente cinematográfico nacional, tudo aquilo que era necessário para fazer nascer a confiança no espírito daqueles que, possuindo o segundo elemento, isto é, o capital, poderiam iniciar a construção definitiva da obra. Conseguimos aquilo que a exiguidade das nossas forças podem dar: um espírito cinematográfico entre nós, o entusiasmo e quiça, técnicos nossos, isto é, brasileiros que aprenderam a fazer cinema sem sair do Brasil.¹²¹

O cinema que interpreta o meio e o lança nas telas. Este meio é o mote do que necessita ser trabalhado pela educação e pela saúde. A criação cinematográfica repousa na concepção do cinema que apreende, educa e forma. Na assertiva do cineasta-educador Humberto Mauro o que é vital para o Brasil é conhecer-se a si e aos seus.

Para nos fazermos conhecidos de nós mesmos com a revelação dos nossos costumes, das nossas riquezas, das nossas necessidades e possibilidades econômicas, que tão variadas são e diferentes nas diversas zonas do país.¹²²

¹²¹ Mauro, Humberto. *Palestras radiofônicas*. Rádio Educativa do Brasil, noite de 14 de janeiro de 1932, p. 9.

¹²² *Ibidem*.

Na concepção de Humberto Mauro, o cinema educativo era compreendido como “cinema da vida integral”. Um cinema capaz de capturar a energia da natureza com técnica e arte. A luz seria o elemento central de toda fotografia da cena.

O fotógrafo deve passar no estúdio grande parte de seu tempo preparando e arranjando o seu plano de iluminação para a cena que vai filmar a fotografia de um filme não baseada em mistérios mecânicos. Os efeitos, bons ou maus, são obtidos devido à decisões e as manipulações de um indivíduo que dispõe de instrumentos essencialmente simples. A qualidade da fotografia fica de uma imagem e mesmo de seu valor dramático não dependem de máquinas complicadas, mas sim do gosto, do sentimento, do sabor do indivíduo que utiliza esses aparelhos.¹²³

O esforço do intelectual de Humberto Mauro, e do grupo ao qual ele pertencia, era o de institucionalizar o cinema educativo enquanto instrumento de informação e preparo intelectual das gerações. O Ince expressou o lugar de produção e de divulgação das experiências bem sucedidas pelo trabalho científico, as adversidades culturais e suas alegorias, enfim, o esforço civilizatório para que o país se integrasse à órbita dos países industrializados do mundo contemporâneo. As funções do cinema educativo vincular-se-ia nas experiências nos campos de conhecimentos e saberes científicos e culturais, envolvidos no aprimoramento da superação dos limites oferecidos pelo ambiente social em relação ao atendimento às carências do homem brasileiro.

Sobre as especificidades do trabalho pedagógico do Ince no cinema, Humberto Mauro sinalizaria o sentido de organização, de profissionalização e de autonomização dos recursos imagéticos de interpretação do Brasil e de suas potencialidades.

O Brasil com a organização dada ao Ince tornou-se um dos poucos países no mundo que pode proporcionar, gratuitamente, a todos os pesquisadores do país preciosos elementos para a documentação de

¹²³ Mauro, Humberto. O Ince e a realização dos filmes científicos. Figuras e Gestos, *A Scena Muda*.

seus trabalhos. Constituem das mais interessantes películas produzidas pelo instituto, nesse gênero de documentação: “Propriedades elétricas do puraquê”, do prof. Carlos Chagas Filho, - Morfogênese das Bactérias” – do saudoso prof. Cardoso Fontes, - “Estudos de Fisiologia” - do prof. Miguel Ozório, - “Vacina Contra a Febre Amarela” - da Fundação Rockefeller, - “Coração Físico de Ostwald” – do prof. Roquette-Pinto, - e ultimamente “Convulsoterapia Elétrica” – do prof Oscar d’Ultra e Silva etc.

Além dos filmes de sua edição, o instituto fez adaptações úteis em películas de procedência externa por ele adquiridas – incluindo novas cenas, padronizando. Colocando-os assim dentro de suas normas de produção. E também, um objetivo importante do instituto, fornecer todas as informações e esclarecimentos, relativos ao Cinema Educativo e suas aplicações.¹²⁴

Essas aplicações diziam respeito à padronização da produção dos documentários, em particular, àqueles produzidos para serem exibidos na sala de aula, no universo escolar. Humberto Mauro alerta para os postulados do instituto que deveriam ser seguidos à risca para garantir o “bom cinema” do Ince:

Todo filme do instituto deve ser:

- 1º - Nítido, minucioso, detalhado.
- 2º - Claro, sem dubiedades para a interpretação dos alunos.
- 3º - Lógico no encadeamento de suas sequências.
- 4º - Movimento, porque no dinamismo existe a primeira justificativa do cinema.
- 5º - Interessante no seu conjunto estético e nas suas minúcias de execução, para atrair em vez de aborrecer.¹²⁵

O núcleo estratégico do pensamento social de Humberto Mauro circunscreve-se na intervenção de sua cinematografia no tempo prescrito e uniforme, e ao mesmo tempo, plural e diverso, da escola e das atividades escolares, tornando o cinema educativo

¹²⁴ Mauro, Humberto. *Palestra Cinematográfica*. Figuras e Gestos. A Cena Muda, v.23, n. 42, 19/10/1943, p. 27.

¹²⁵ *Ibidem*.

uma arquitetura temporal apontado para a formação dos professores. O tempo escolar compreendido em suas temporalidades pessoal, institucional e organizativa que se constrói, na longa e curta duração, da estrutura do sistema educativo com seus ciclos, níveis, cursos e ritos.¹²⁶

Em 1947, Roquette-Pinto aposentou-se do Ince, Humberto Mauro continuou no instituto até o ano de 1967 quando se aposentou. Com a saída de Roquette-Pinto, o ritmo das produções cinematográficas esvaziou-se, sem entretanto, perder sentido, nem o dinamismo e a autenticidade que Humberto Mauro creditou ao trabalho sistematizado em prol do cinema educativo. Sob a atmosfera do Ince, dos anos de 1947 a 1964, produziu 133 documentários sociais e um longa-metragem *Canto da Saudade* em 1952. Este longa-metragem, gênero aventuras foi, no ano seguinte de sua exibição, agraciado com os prêmios de melhor fotografia e direção, recebendo os prêmios *Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, Governo do Estado de São Paulo e Saci*. Seu último filme foi o longa-metragem *Carro de Bois* em 1974, contando com a produção executiva da neta, cineasta Valéria Mauro, direção de produção da cineasta Mônica Segreto. O lugar de produção é sua própria residência, o *Racho Alegre* em Volta Grande, Minas Gerais.

Nos 63 anos de filmografia de Humberto Mauro, *A velha a fiar* talvez seja o filme que melhor expresse o cerne da genialidade de sua cinematografia no cinema brasileiro. Este curta-metragem de 6 minutos, contou no elenco com Matheus Collaço no papel da velha. Contou também com canções escoteiras do interior do Brasil, *A velha a fiar*, de Rubinho do Vale, interpretada pelo Trio Irakitã.

Estava a velha no seu lugar, veio a mosca lhe fazer mal.



A mosca na velha e a velha a fiar.

Estava a mosca no seu lugar, veio a aranha lhe fazer mal.

¹²⁶ Frago, Antonio Viño. "Historia de La Educación e Historia cultural: Posibilidades, Problemas, Cuestiones". *Revista Brasileira de Educação*, n. 10, pp. 63-82, set/out/nov/dez/, 1995.

A aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar.
 Estava a aranha no seu lugar, veio o rato lhe fazer mal.
 O rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a Fiar.
 Estava o rato no seu lugar, veio o gato lhe fazer mal.
 O gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar.
 Estava o gato no seu lugar, veio o cachorro lhe fazer mal.
 O cachorro no gato - rato - aranha - mosca - velha e a velha a fiar.
 Estava o cachorro no seu lugar, veio o pau lhe fazer mal.
 O pau no cachorro - gato - rato - aranha - mosca - velha e a velha a fiar.
 E a velha a fiar,
 Estava o pau no seu lugar veio o fogo lhe fazer mal.
 O fogo no pau – cachorro – gato – rato – aranha – mosca – velha e a velha a fiar.
 Estava o fogo no seu lugar, veio a água lhe fazer mal.
 A água no fogo – pau – cachorro – gato – rato – aranha – mosca – velha e a velha a fiar.
 Estava a água no seu lugar, veio o boi lhe fazer mal.
 O boi na água – fogo – pau – cachorro – gato – rato – aranha – mosca – velha.
 Estava o boi no seu lugar, veio o homem lhe fazer mal.
 O homem no boi – água – fogo – pau – cachorro – gato – rato – aranha – mosca – velha
 Estava o homem no seu lugar veio a mulher lhe fazer mal
 A mulher no homem –boi–água–fogo–pau–cachorro–gato–rato–aranha–mosca–velha.
 Estava a mulher no seu lugar, veio a morte lhe fazer mal.
 A morte na mulher-homem-boi-água-fogo-pau-cachorro-gato-rato-aranha-mosca-velha.

A canção acompanha a dramaturgia das cenas exibidas no filme *A velha a fiar* que evocam, de forma impecável, os ciclos da vida, o cotidiano do meio rural, o olhar delicado de Humberto



Mauro para os detalhes do “fiar da vida”, representado pela personagem da velha que é a fiadora da memória e da história. O rio, o moinho e a correnteza indicam o dinamismo do seu cinema “cachoeira”. Assim, a importância da obra cinematográfica de Humberto para e na história da educação brasileira reside na intensidade de sua trajetória intelectual ao indicar os caminhos e os (des)caminhos da história do cinema brasileiro em toda sua intencionalidade, de querer contribuir para se pensar, radicalmente, o Brasil e os brasileiros.

Jorge Antonio da Silva Rangel é mestre em educação pela Universidade Federal Fluminense, doutor em educação pela Universidade de São Paulo. É professor adjunto da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde coordena o Projeto Memória Fotográfica da Educação Fluminense. Coordenou o Projeto Centro de Memória da Educação e foi o primeiro diretor do Centro de Memória da Educação da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.



“O cinema: o grande problema nacional em foco”. Entrevista de Humberto Mauro ao jornalista Mário Nunes, publicada no *Jornal do Brasil* em novembro de 1932.

1938: O Primeiro Festival Internacional

A Exposição de Veneza, a que o Brasil compareceu pela primeira vez, não tem o caráter de um concurso, mas de simples revista, de mostra, muito embora distribua prêmios. Ali se reúnem os cinematografistas de todo mundo, a cada dois anos, para apreciarem os progressos da indústria. É uma reunião de técnicos que trocam ideias e impressões, e, conquanto haja a representação oficial – dezoito países este ano enviaram delegações –, esse fertilíssimo campo de estudo deve merecer também a atenção dos particulares. Penso que, entre nós, todos os que se ocupam do cinema com vontade de realizar algo e que disponham de recursos e conhecimentos técnicos imprescindíveis devem ir a Veneza nessa ocasião.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo fez exhibir dois filmes: *Victória régia e Céu do Brasil*, que foram enormemente apreciados e elogiados. Recebi, mesmo, vantajosas propostas de compra de cópias, mas fiz ver que se tratava de contribuição de uma repartição pública brasileira, o que excluía qualquer ideia de comércio. Esses dois filmes foram exibidos pelo público, o que significa

* Os textos foram transcritos do livro: Viany, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974, pp. 109-113.

eleição honrosa, e assim a ideia do ministro Gustavo Capanema e os esforços do Dr. Roquette-Pinto coroaram-se do melhor êxito.

Permito-me fazer aqui um parêntese para tratar do Ince, obra desse cientista ilustre que é o Dr. Roquette-Pinto. Tive oportunidade de compará-lo a instituições congêneres europeias, e verifiquei que nada temos que modificar ou acrescentar, pois que o nosso instituto é a muito superior àqueles. Elegemos para os nossos o filme de 16 mm, quanto a cores e som, por exemplo, o que lá fora é ainda objeto de pesquisas. Nossa filmoteca já possui duzentos exemplares, que distribuímos pelas escolas que possuam aparelho projetor. Cada filme vale por uma aula falada, já pelo sistema Movietone, já por meio de discos. Se a escola não dispõe sequer de uma vitrola, um folheto com o texto de aula acompanha o filme. Basta, pois, que o professor leia em voz alta. Já atingimos uma razoável perfectibilidade. Terminamos, por exemplo, agora, no Instituto de Manguinhos, *Morfogênese das bactérias*, que será exibido na Exposição de Nova Iorque e que, se forem confirmadas as teorias nele expostas pelo sábio Dr. Fontes, valerá por um dos mais notáveis acontecimentos no campo do saber humano e com um caráter verdadeiramente revolucionário. O Ince trabalha também com a película de 35 mm, se necessário, e produz em media, com seu modesto aparelhamento, um filme educativo por mês.

Explicadas, desse modo, duas noções essenciais ao desdobramento do que desejo arguir, deixo ressalvado, outrossim, que, para as pretensões modestas de minha opinião, os limites desta polêmica atingem até onde começa o campo infinito das cogitações dos teóricos da estética – físicas, metafísicas e filosóficas –, estudiosos e pesquisadores úteis, a quem devem caber as responsabilidades do transbordamento da discussão, realizada ainda que nas nuvens, como reconhecia Anatole France.

Quando afirmei que não gosto de falar nos filmes aos quais se pode aplicar a técnica do verdadeiro cinema (e verdadeiro,

aqui, tem o sentido de puro), logicamente ressalvei porque gosto de falar nos filmes aos quais não se pode aplicar somente a técnica do verdadeiro cinema. Isto, no entanto, não me impede de achar que se possam fazer primores com o cinema puro, obra mais difícil, é claro, visto como é evidente ser mais fácil obter a variedade com muitos fatores do que com poucos. Daí, portanto, é que se conclui ser o cinema puro – numa perfeita idealização de cinema – incapaz para a indústria, além do que, por demandar um concurso maior de valores artísticos elevados, foge, com mais probabilidade, ao alcance de média do critério estético da maioria. O fato de haver o cinema sonoro e falado substituído o silencioso não demonstra forçosamente que seja aquele superior a este, da mesma sorte que se pode pintar com uma só cor, tal como fez Gainsborough em sua obra-prima, *Blue Boy*. É muita vez na unidade, no homogêneo e na singeleza que se encontra o belo, quando não seja unicamente nestes atributos, como querem muitos. A superfície aparentemente pobre do Fausto, de Goethe, reflete vastidões de pensamento. A síntese é trabalhosa; favorável a análise. Por outro lado, a abundância e a diversidade de recursos de expressão, em qualquer gênero de arte, servem, frequentes vezes, a dissimular a indigência subjetiva e o defeito formal, podendo ainda concorrer a impotência selecionadora para dominar esses recursos. Exemplificando, ao gosto de Ribeiro Couto: um sapato feito a mão, o bordado da Ilha da Madeira são mais caros do que esses mesmos artigos maquinofaturados. A indústria casimiras inglesas podem ocultar deformações; o chapéu elegante, a calva luzidia; e os pratos da louça, mesmo da mais fina, poderão conter terríveis indigestões.

No relativo ao subentendimento, obedece o cinema silencioso às leis gerais que regem o processo da emoção e do pensamento, pois esse processo – dispensável seria dizer – é o mesmo em face de qualquer espécie de provocação. Ora, o cinema teria, como as de-

mais artes, seu característico de provocá-lo, e esse modo, por conseguinte, não poderia e não pode fugir àquelas leis gerais. Sem querer entrar em qualquer sistemática, lembro, por exemplo, que não se pode raciocinar sentimental e intelectualmente sem que preexistam os dados da experiência. Igualmente, é mister um certo encantamento de ideias para que haja coerência ou uma realidade determinada. Explicando melhor, todo drama tem uma história, que poderá ser narrada mais ou menos explicitamente; no decorrer da narração, far-se-á uso do simbolismo, dele se tirando o rendimento desejado. E o símbolo – fértil em produzir o subentendido – não pode ser utilizado à-toa, mas vinculado ao corpo da narração. Ser é verdade que o símbolo pode ter vida autônoma, não menos verdadeira é que na hipótese aqui discutida pressupõe-se uma continuidade: o próprio Apocalipse tem sua ordenação, sem embargo da aparente confusão misteriosa de suas alegorias.

A “tela pintada de negro” de Ribeiro Couto faria subentender um jardim, tanto a Cândido Portinari quanto ao Sr. José Antunes Pinto, se essa “tela” fosse precedida, vamos dizer de uma outra, representando um jardineiro caminhando na direção da “tela pintada de negro”; e, seguinte a esta, uma terceira onde houvesse pintados, outra vez, o jardineiro e um casal de namorados em atitude de quem tivesse sido apanhado em flagrante de idílio. A “tela pintada de negro” portanto, numa relação natural, pode servir de estímulo à imaginação, uma vez que haja dados antecedentes e subsequentes a ela. Ninguém iria utilizá-la, e muito menos um diretor de cena, sozinha, como o quer Ribeiro Couto, a fortiori, a não ser que, sem prévio aviso, se deixasse o contemplar fazer um trabalho exaustivo de imaginação (agora por culpa de Ribeiro Couto e não minha), durante o qual sua sagacidade talvez jamais desse com o jardim, mas atinasse com a treva da ignorância ou o luto pela falência da arte.

Do exposto, pode-se agora concluir que, confeccionando um filme silencioso, e sua narrativa é compreensível e dá prazer, não tem

cabimento desmerecê-lo sob a alegação de que seria preferível substituir pelo som e pela fala a força de subentendimento nela empregada: efeitos iguais provenientes de causas diversas, nem por isso deixam de ser iguais. Se o cinema tem sua linguagem própria e se as componentes dessa linguagem residem na fotografia e movimento, é recomendável e imperativo que se aperfeiçoe o silencioso antes de acionar-lhe meios auxiliares, como o som e a fala. O aperfeiçoamento primeiro importa em ensejar o emprego mais relevante do acessório onde ele se torne conveniente. Perder de vista esta norma resulta em desnaturar o cinema genuíno, como, aliás ocorre em grande parte dos filmes falados (...)

(...) Para isto fui gentilmente solicitado pelo Dr. Fernando Tude de Souza, nome por demais conceituado na estima e admiração dos fãs da PRA-2, e que dispensa as nossas informações elogiosas, pois em poucos meses de direção imprimiu aos trabalhos desta emissora um impulso de brilhante eficiência; nisto, aliás, o novo diretor da PRA-2 vem mantendo sem solução de continuidade as tradições levantadas da antiga Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a veterana do broadcasting brasileiro, que o professor Roquette-Pinto fundou, introduzindo o rádio no Brasil, com a nobre finalidade de levar a todo o território nacional a educação e a cultura através do espaço, no lema de todos nós conhecido: “Pela cultura dos que vivem em nossa terra, pelo progresso do Brasil”.

Não me furtei ao honroso convite, porque entendo que tudo se deve fazer pelo cinema, que pede o concurso de todos, ainda que às vezes quase nada lhe possamos dar. Quando falo em cinema, estimo antes de tudo o cinema brasileiro, que nasceu dos esforços obscuros de alguns abnegados e que hoje viceja em promessas risonhas, ao calor dos estímulos que o público inteligente e generoso jamais lhe negou.

Inicialmente iremos informar sobre o Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Saúde, sua orga-

nização e seus fins, mostrando a missão utilíssima que lhe cabe, notadamente se levarmos em conta o marco avançado que ele representa para os foros da administração pública do nosso país.

Daremos uma notícia histórica do cinema brasileiro, de caráter ilustrativo, à qual se prende a legislação que o governo vem criando para sua proteção e incentivo.

Vamos dar carinhosa atenção a uma parte que pode ser denominada de consultas, endereçada aos rádios-ouvintes que tenham a curiosidade voltada para os problemas técnicos da cinematografia. Para esta seção desejamos interessar os professores em geral, cuja tarefa muito se prende à colaboração cada vez mais exigente do cinema no ensino científico e artístico, em qualquer dos seus graus, e na qual são imprescindíveis e preciosas as sugestões dos didatas. Conforme a natureza e o volume dessas consultas, poderemos sistematizá-las, de modo a fazer um curso, dividido em matérias correspondentes aos vários elementos que compõem a técnica e a arte do cinema e suas aplicações.

Faremos ouvir ao nosso microfone a palavra autorizada de cientistas e profissionais, patricios e estrangeiros, no intuito de elucidar e concorrer para a elevação do nível dos conhecimentos que a complexidade do assunto exige.

Queremos apontar o que já se fez pelo cinema no Brasil, o que se realiza neste momento, e aquilo que, ao nosso entender, se deve projetar para o futuro, tendo em mira cooperar na obra nacional do cinema, cujos rumos necessitam ser por todos indicados, para maior segurança das suas realizações.

Quanto ao cinema estrangeiro, desejamos analisá-lo para indicar os ensinamentos que nele vamos buscar, desfazendo alguns equívocos nocivos, provenientes do cotejo impróprio que muitos querem forçadamente estabelecer entre ele e o seu caçula brasileiro. Neste terreno, vamos aduzir um pouco da história do cinema universal, estudando as diversas etapas da sua evolução, fazendo a

crítica de filmes antigos e modernos, tendo por escopo ilustrar e esclarecer os temas abordados neste programa.

São estes os pontos principais que nos parecem indispensáveis para balizar o roteiro a seguir, que deve ser largo e seguro, como convêm aos compromissos educativos da PRA-2. Falar sobre cinema nos é muito grato. Empenhados nele há mais de quinze anos, jamais desanimamos na caminhada que, por certo, levará à criação final e completa dessa arte e dessa indústria em nossa terra, tão necessitada delas em razão das suas condições atuais de progresso, geográficas e notadamente do caráter do seu povo.

A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo e o índice eloquente da convicção ao a que chegou a administração pública brasileira a solução inadiável desse problema, que trará consigo a de tantos outros, direta ou indiretamente ligados a todos aquele requisitos que denotam a vida civilizada das grandes nações ao número das quais pertencemos sem favor e por todos os títulos. Se bem que ainda não estejamos habilitados industrialmente para nos abasteceremos do aparelhamento e da matéria-prima necessários à mão de obra, dispensando a importação a que isto nos leva, não tardará o dia da independência siderúrgica. Mas, enquanto não ultimamos essa etapa difícil da nossa evolução econômica, poderemos ir realizando, até em grande escala, a produção dos nossos filmes. Não nos faltará, como nunca nos faltou quando os transportes marítimos e aéreos se processam normalmente, o produto que nos vem do estrangeiro, muitas vezes isento de maiores ônus alfandegários, quando a visão patriótica do governo vê aí a melhor maneira de facilitar esforço produtivo dos brasileiros.

Com esta introdução de hoje, esperamos prosseguir na semana vindoura, animados de uma expectativa que muito dependerá do interesse que manifestarem os rádios-ouvintes pelos nossos trabalhos.



CRONOLOGIA

- 1897 - A 30 de abril, nasce de um parto difícil Humberto Duarte Mauro na cidade mineira de Volta Grande, filho do italiano Caetano Mauro e da mineira Thereza Duarte Castro Mauro.
- 1909 - Matricula-se no Ginásio Leopoldinense, importante instituição de ensino da Zona da Mata Mineira.
- 1914 - Inicia os estudos superiores na Escola de Engenharia de Belo Horizonte.
- 1916 - Realiza curso de eletricidade na Escola Scantron, por correspondência, em Cataguases (MG). Com essa experiência faz instalações elétricas na Zona da Mata mineira e vende rádios produzidos por ele a fazendeiros da região.
- 1920 - Casa-se em 23 de fevereiro com Maria Vilela de Almeida, filha de Antonio de Almeida, guarda-livros da Casa Peixoto de Cataguases.
- 1923 - Realiza estudos sobre fotografia no ateliê do italiano Pedro Comello, que teve grande influência artística na sua formação e com quem trabalhou em suas produções.
- 1925 - Em Cataguases, produz o curta-metragem mudo *O Valadião, o Cratera*, sendo codiretor e diretor de fotografia. Compõe o elenco do filme a atriz Eva Comello.
- 1926 - Dirige, pela Sul América Filmes, em Cataguases, o filme de longa-metragem *Na primavera da vida*, mudo, produzindo também o roteiro, a fotografia e o argumento.
- 1927 - Dirige, pela Phebo Brasil Filme, em Cataguases, o longa-metragem *Thesouro perdido*, mudo, produzindo roteiro, argumento e fotografia. Humberto foi ator no filme.
- 1928 - Dirige o filme *Brasa dormida*, longa-metragem mudo, sendo também roteirista e fazendo o argumento do filme. Produzido pela Phebo Brasil Filme, em Cataguases, foi distribuído para as salas de cinema do Brasil pela Universal.

- 1929 - Produz o curta-metragem mudo *Cataguases*, envolvendo-se com a montagem e a fotografia. Foi distribuído pelas indústrias da cidade.
- 1930 - Produz dois filmes mudos de longa-metragem, *Lábios sem beijos* e *Sangue mineiro*. Em ambos, foi responsável pelo roteiro e pelo argumento do filme. Em *Sangue mineiro*, Edgard Brasil dirige a fotografia. Foi distribuído pela Urânia. No outro, Humberto Mauro divide o trabalho de fotografia do filme com Paulo Moreno. *Lábios sem beijos* foi distribuído pela Cinédia. Humberto atuou também como ator.
- 1931 - Produz o primeiro longa-metragem sonoro intitulado *Mulher*. O filme contou com a direção e o argumento de Otávio Gabus Mendes, tendo como roteirista Ademar Gonzaga e o próprio Gabus Mendes. Humberto Mauro ficou com a direção de fotografia.
- 1933 - Produz um dos mais dois importantes de seus filmes, o longa-metragem, sonoro, *Ganga bruta*. O filme possui roteiro escrito por Humberto Mauro, argumento de Octávio Gabus Mendes. Afrodísio de Castro e Paulo Moreno fazem a direção de fotografia do filme e um documentário *Voz do Carnaval* que lançou no cenário nacional a cantora Carmem Miranda.
- 1934 - Dirige a fotografia de uma série de sete curtas-metragens *As Sete Maravilhas do Rio de Janeiro* e também o documentário *Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro* e o curta-metragem *General Osório*.
- 1935 - Realiza dois filmes *Favela dos meus amores* e *Pedro II*. No primeiro deles, atuou na direção geral, na direção de fotografia, sendo também roteirista, montador e ator.
- 1936 - Conhece o antropólogo Edgard Roquette-Pinto que o convidou para integrar a equipe do Instituto Nacional Cinema Educativo (Ince). Nesse ano, dirige vários filmes entre documentários, curtas-metragens e um longa-metragem. Entre os documentários: *Visita do presidente Franklin Roosevelt ao Brasil, Sete de Setembro de 1936, O Telégrafo no Brasil, O preparo da vacina contra a raiva, O cisne, Corrida de automóveis, Exercícios de elevação, Lição prática de taxidermia I e II, Microscópio composto: nomenclatura, Um parafuso, A medida do tempo, Os inconfidentes I, Medida da massa: balanças, Máquinas simples: alavancas (I) e Máquinas simples: roldanas, plano inclinado e cunha (II), Os músculos superficiais do corpo humano, Os músculos superficiais do homem, O céu do Brasil na capital da República, Ar atmosférico, Barômetros*. Entre os curtas-metragens: *Os Lusíadas, Ribeirão das Lages, Mamômetros, Benjamim Constant, Dia da Bandeira* e *Dia do Marinheiro*: lançamento da pedra fundamental da estátua do Almirante Tamandaré. E o longa-metragem *Cidade mulher*.

- 1937 - Sob a orientação do Ince, nesse ano, realiza vinte e seis documentários, dois curtas-metragens e um longa-metragem. Os documentários são: *Peixes do Rio de Janeiro*, *Juramento à Bandeira*: Batalhão de Guardas, *Planetário*, *Papagaio*, *Universidade do Brasil*, *Hérnia inguinal*, *Jogos e danças regionais*: escolas primárias, *Equinodermes*, *Telúrico*, *Magnetismo*, *Itacurussá-Baía de Sepetiba*, *Dia da Pátria*, *Corpo de Bombeiro do Distrito Federal*, *Inauguração da eletrificação da E. F. C. R.*, *Extirpação do estômago*, *Pedra fundamental do edifício do Ministério de Educação*, *Orquídeas*, *Hidrostática: propriedades dos líquidos*, *A luta contra o ofidismo*, *Dança regional argentina*: Escola Sarmiento, *Rio de Janeiro*, *Medida de comprimento*, *Método operatório Dr. Gutin – I*, *Museu Nacional*. Os curtas-metragens: *Lótus do Egito* e *Victoria Régia*; e os longas-metragens: *Grito da mocidade*, *Descobrimento do Brasil*. Este último filme contou com os argumentos de Edgard Roquette-Pinto e Affonso de Taunay, música de Heitor Villa-Lobos e atuação de Humberto Mauro como ator.
- 1938 - Dirige vinte e dois documentários e um curta-metragem. Dos documentários: *Roma*: agosto de 1938, *Veneza*: agosto de 1938, *Milão*: agosto de 1938, *Visitas à São Paulo*: novembro de 1938, *Moinho de subá*, *Pompeia*, *João de Barro*, *Exposição José Bonifácio*: centenário de morte do Patriarca da Independência, *Aranhas*, *Combate à praga do algodoeiro em Minas Gerais*, *Febre amarela*: preparação da vacina pela Fundação Rockefeller, *Bronze artístico*: moldagem e fundição, *Monitor Paraíba*: construção Naval Brasileira, *Paris*, *Hino à vitória*, *Método operatório Dr. Gutin*, *Laboratório de física na escola primária*: aparelhos improvisados, *Fisiologia geral*: Prof. Miguel Osório, Instituto Manguinhos, *A moeda*, *Toque e refinação do ouro*: Casa da Moeda, *Escultura em madeira*: –Talha-Casa da Moeda-Rio; e o curta-metragem *Engenboca e sovaca*.
- 1939 - Dirige quatorze documentários e um curta-metragem. Dos documentários citamos os filmes: *Instituto Oswaldo Cruz*, *O Puraquê*: Electrophorus Electricus, peixe elétrico, *Leishmaniose visceral americana*, *Visita ao 1º Batalhão de Combate de Petrópolis*, *Serviço de Salvamento*, *Fluorografia coletiva*: método do Dr. Manuel Abreu, *Copa Roca*: primeiro jogo Brasil x Argentina, *Copa Roca*: segundo jogo Brasil X Argentina, *Acampamento escoteiro*, *Cerâmica de Marajó*, *Danças clássicas*, *Propriedades elétricas do Puraquê (Gymnotus Electricus)*, *Estudo das grandes endemias: aspectos regionais brasileiros*; e o curta-metragem *Um apólogo (Machado de Assis)*.
- 1940 - Neste ano, no Ince, filma oito documentários, um curta-metragem e um longa. Na linha de documentários, temos os seguintes filmes: *Peixes larvófagos*, *Lagoa Santa*, *Arremesso de martelo*, *Araras*, *Coreografia popular do Brasil*, *Faiscadores de ouro*, *Pavilhão do DASP na Feira de Amostras*, *Provas de salto de professor japonês*; em média-metragem: *Os bandeirantes*. Paralelamente seu trabalho no Ince, pela Brasil Vita Filmes, dirige e roteiriza o longa-metragem

Argila. Importante destacar que este filme contou com a narração de Edgard Roquette-Pinto, que fez os argumentos com Humberto Mauro. Com música dos maestros Villa-Lobos e Heckel Tavares, tendo no elenco, entre outros, o próprio Humberto Mauro, Emilinha Borba, Saint-Clair Lopes, e Carmem Santos.

- 1941 - No Ince, dirige apenas dois filmes documentários: *Ponteio*: segundo movimento do concerto para piano e orquestra de Heckel Tavares e *Lapidação do diamante*: Rio de Janeiro.
- 1942 - Sob as hostes do Ince, produz oito documentários e dois curta-metragens. Dos documentários: *Museu Imperial de Perópolis*, *Exposição de brinquedos educativos*, *Carlos Gomes: O Guarani*, ato de invocação dos aimorés, *Avenida Tijuca*, *Miocárdio em cultura*: potências de ação, *Coração físico de Oswald*, *Reação de Zendex*; dos curtas-metragens: *O dragãozinho manso*: Jonjoca e *O despertar da redentora*.
- 1943 - Nesse ano, no Ince, dirige dez filmes documentários: *Consuloterapia elétrica*, *Aspectos de Minas*, *Sífilis cutânea*, *Fontes ornamentais*: antiqualhas cariocas, *Cidade de São Paulo*, *Campinas*, *Fantasia brasileira*: concerto para piano e orquestra, *Jardim Botânico do Rio de Janeiro*, *Flores do Campo*: Zona da Mata de Minas Gerais, *Manganês*: extração, beneficiamento, galerias, *Grafite*: extração e beneficiamento.
- 1944 - Fechando o ano, no Ince, contabiliza a produção de dez documentários e uma média-metragem. Dos Documentários: *Cristal de rocha*, *Mica*: *Cataguases*, *Euclides da Cunha – 1866-1909*, *O Barão do Rio Branco – 1845-1912*, *Carlos Gomes (O Escravo)*, *Aspectos de Resende*, *Exposição o DASP*, *Melros de Cantagalo e Pólvora Negra*; Da Média-Metragem: *O Segredo das Asas*.
- 1945 - Nesse ano, realiza no Ince mais onze documentários e um curta-metragem. Dos documentários, são os seguintes filmes: *Carro de bois*, *Serviço Nacional de Tuberculose*, *Marambaia*: Escola de Pesca Darcy Vargas, *Vicente de Carvalho (Palavras ao Mar)*, *Serviço de febre amarela*, *Serviço Nacional de Tuberculose*, *O mate*, *Vicente de Carvalho – 1866-1924*, *Ensino industrial no Brasil*, *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico*, *Combate à lepra no Brasil*: Serviço Nacional de Lepra do M.E.S.; e o curta-metragem: *Canções populares (Chuí, Chuí e Casinha Pequeninina)*.
- 1946 - Dirige no Ince apenas três documentários *Jardim Zoológico*, *Assistência hospitalar no Estado de São Paulo*, *Leopoldo Miguez: Hino da República* e um curta-metragem intitulado *Farol*.
- 1947 - No ano da aposentadoria de Edgard Roquette-Pinto e de seu afastamento da direção do Ince, dirige nove documentários, a saber: *Gramíneas e flores silvestres*, *O cristal oscilador*: industrialização do quartzo no Brasil, *Coreografia*: posições fundamentais da dança clássica, *Fabricação da manteiga*, *Fabricação do*

- queijo*, *Martins Penna*: o Judas em Sábado de Aleluia (comédia), *Campos do Jordão, Estado de São Paulo, Heliotípiã*: processo Roquette-Pinto e *Pasteurização*.
- 1948 - Estando no Ince sob a direção de Pedro Gouvêa e Paschoal Lemme, Humberto Mauro dirige quatro documentários: *Castro Alves -1847-1871*, *Salinas – Cabo Frio – Estado do Rio de Janeiro*, *Jardim Botânico*, *Indústria farmacêutica no Brasil* e três curtas-metragens *Caldas da Imperatriz*, *Beço da Saudade* e *Canções Populares*: Azulão e Pinhal.
- 1949 - No Ince, dirige mais seis documentários *Cidade de São Paulo*, *Ruy Barbosa – 1º Centenário do Nascimento*, *Cidade do Rio de Janeiro* e *Baía de Guanabara* e *Alberto Nepomuceno*.
- 1950 - Dirige, no Ince, cinco documentários *Ginásio Friburgo da Fundação Getúlio Vargas*, *Eclipse*, *Tratamento cirúrgico da sinusite* e *Assistência aos filhos de Lázarus*.
- 1951 - Pelo Ince, dirige cinco documentários *Escola preparatória de cadetes*, *Cultura musical*, *Evolução dos vegetais*, *Cerâmica*: Escola Técnica Nacional – Ministério da Educação e Saúde.
- 1952 - Dirige, no Ince, seis documentários e um longa-metragem. Dos documentários citamos: *Gravuras*: buril, ponta-seca, *Água Tinta*, *Cloro*: produções e aplicações, *A cirurgia dos seios da face (Via Transmaxilar)*, *A cidade do aço* e o longa-metragem: *O canto da saudade*. Neste longa, Humberto atuou também como ator encenando o personagem do filme coronel Januário. Fez, ao mesmo tempo, a produção, o roteiro e o argumento.
- 1953 - No Ince, produz três documentários *O minério e o carvão*, *Lentes oftálmicas*: indústria, refração ocular – correção visual.
- 1954 - Produz no Ince sete documentários *Higiene rural (Ponta-seca)*, *Captação da água*, *Profilaxia*, *Escorpionismo: anatomia – experimentação – terapêutica*, *Nem tudo é aço em Volta Redonda*, *Volta Redonda como é*, *Moléstia de Chagas*, *Instituto de puericultura Martagão Gesteira da Universidade do Brasil* e um curta-metragem *Aboio e cantigas: música folclórica brasileira*.
- 1955 - Dirige, no Ince, cinco documentários *Higiene doméstica*, *Associação Cristã Feminina do Rio de Janeiro*, *Silo Trincheira: construção e ensilagem*, *O preparo e conservação dos alimentos* e um curta-metragem *Cantos de trabalho: música folclórica brasileira*.
- 1956 - Dirige, no Ince, cinco documentários *Sabará – Museu do Ouro – Minas Gerais*, *Ipanema*, *Biblioteca demonstrativa Castro Alves – Uma biblioteca Modelo*, *Construções rurais – Fabricação de tijolos e telhas*, *João de Barros (Furnarius Rufus) – Zona da Mata – MG* e os curtas-metragens *Manhã na roça: o carro de bois*, *Minas Gerais*, *Meus oito anos*.
- 1957 - No Ince, dirige três documentários: *Jardim Zoológico do Rio de Janeiro*, *Congonhas do Campo-Capela dos Passos*, *Profetas* e *Basilica do Bom Jesus – Minas Gerais* e *Belo Horizonte*.

- 1958 - Dirige no Ince sete filmes: *O café: história e penetração no Brasil, São João Del Rei – Minas Gerais, Fabricação da rapadura (Engenho e Monjolo), Pedra-sabão (Seu Uso e Suas Aplicações), Cidade de Caeté – Minas Gerais, Largo do Botário – Rio de Janeiro e o Oxigênio: suas aplicações.*
- 1959 - Humberto Mauro dirigiu no Ince dois documentários *Poços rurais (Água Subterrânea)* e *Cidade de Mariana.*
- 1960 - Dirige três documentários no Ince: *Endemias rurais: seus produtos profiláticos e terapêuticos, Técnicas estereotáxicas no estudo das regiões subcorticais e Hematose cutânea: novo método para seu estudo “In Vivo”* – perna isolada do cão.
- 1961 - Dirige um único documentário no Ince: *O papel: história e fabricação.*
- 1962 - Dirige, no Ince, o documentário *O papel.* Montagem e fotografia de seu irmão José A. Mauro.
- 1964 - Dirige o documentário no Ince: *A velha a fiar.*
- 1969 - Em setembro, atua como ator no papel do tio da personagem Helena no filme longa-metragem *Memória de Helena.* Este longa teve a direção e argumento de David Neves, com base no roteiro escrito por ele e Paulo Emílio Salles Gomes.
- 1971 - Elabora os diálogos em tupi-guarani do longa-metragem *Como era gostoso meu francês,* dirigido pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, que fez roteiro e montagem.
- 1975 - Escreve com Sérgio Santos o roteiro do filme *Carro de bois,* com narração de Hugo Carvana.
- 1978 - Escreve o argumento do longa-metragem *A noiva da cidade* e participa como ator. O filme baseava-se, segundo Viany, numa ideia de Humberto Mauro. Com Viany, Humberto faria o roteiro do filme. Ainda nesse ano, participa do longa-metragem *Anchieta José do Brasil,* escrevendo para o filme textos em tupi-guarani. O filme teve a direção e o roteiro de Paulo César Saraceni.
- 1983 - Em 5 de novembro, falece Humberto Mauro em Volta Grande (MG).

BIBLIOGRAFIA

Obras de Humberto Mauro

MAURO, Humberto. Palestra cinematográfica. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*. n. 23, v. 46, 1943.

_____. Palestra cinematográfica. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, n. 23, v. 47, 1943.

_____. Cinema em geral. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, RJ, v. 23, n. 41, 1943.

_____. Palestra cinematográfica. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, RJ, v. 23, n. 42, 1943.

_____. Palestra cinematográfica. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, RJ, v. 23, n. 44, 1943.

_____. Palestra cinematográfica: ainda os benefícios do documentário nacional. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, RJ, v. 23, n. 45, 1943.

_____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, RJ, v. 23, n. 43, 1943.

_____. 1943 e o Cinema Brasileiro. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 1, p. 24, 04 jan, 1944.

_____. Sugestões aos operadores cinematográficos. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 2, p. 16, 11 jan, 1944.

_____. Cinema educativo nas escolas. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 3, p. 16, 18 jan, 1944.

_____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 4, pp. 16-34, 25 jan, 1944.

_____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 5, p. 24, 01 fev, 1944.

_____. Palestra cinematográfica. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v.23, n. 7, p. 16, 15 fev, 1944.

- _____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 11, p. 24, 14 mar, 1944.
- _____. Palestra cinematográfica. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 48, 1943.
- _____. O propósito do cinema argentino. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 50, p. 14, 14 dez, 1943.
- _____. O propósito do filme colorido. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 51, p. 20, 21 dez, 1943.
- _____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 13, p. 18, 28 mar 1944.
- _____. Palestra cinematográfica. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena Muda*, v. 23, n. 49, 1943.
- _____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena*, v. 23, n. 10, p. 30, 07 mar, 1944.
- _____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena*, v. 23, n. 12, p. 25, 21 mar 1944.
- _____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena*, v. 24, n. 15, p. 30, 11 abr 1944.
- _____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena*, v. 24, n. 17, p. 22, 25abr1944.
- _____. Sem título. Coluna Figuras e Gestos. *A Scena*, v. 24, n. 20, p. 23, 16 maio 1944.
- _____. Sem título. Figuras e Gestos. *A Scena*, v. 24, n. 24, p. 26, 13 jun 1944.
- _____. Sem título. Figuras e Gestos. *A Scena*, v. 23, n. 9, p. 30, 29 fev, 1944.
- _____. Cinema falado no Brasil. *Revista Cinearte*, v. 7, n. 324, 1932.
- _____. O romance brasileiro e o cinema. *Revista Cinearte*, v. 7, n. 337, 1932.
- _____. Cinema brasileiro. *Revista Cinearte*, v. 7, n. 314, 1932.
- _____. Cinema brasileiro. *Revista Cinearte*, v. 7, n. 310, 1932.
- _____. O cinema, problema nacional em foco. *Jornal do Brasil*, nov, 1932.
- _____. *Fazer em vez de dizer*. Rádio Educadora do Brasil (PRA-2), 29 de Julho de 1944.
- _____. *A prevalência da estrutura silenciosa*. Rádio Educadora do Brasil (PRA-2), 2 de agosto de 1943.

Obras sobre Humberto Mauro

- ALMEIDA, Cláudio A. *O cinema como "agitador de almas": 'Argila', uma cena do Estado Novo*. São Paulo, Annablume, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. Literatura não é Documento. In: MORRETIN, Eduardo Victorio. *Cinema e história: uma análise do filme 'Os Bandeirantes'*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, ECA, 1994.
- GALVÃO, Elisandra. *A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince)*. Dissertação (Mestrado, Instituto de Ciências Biomédicas, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1974.
- GRUZMAN, Eduardo, LEANDRO, Anita. Pedagogia de Humberto Mauro: a natureza em Azulão e O João de Barro. *Revista Comunicação & Educação*. Ano X, n. 3, set/dez, 2005.
- LIMA, Sérgio Cruz de Castro, LANZIERI JR, Carlile, OLIVERI, Alcione A, Costa, Gláucia Maria. *Comello & Mauro*. Cataguases: FAFIC, 2003.
- MAURO, André Felipe Di. *Humberto Mauro. Pai do Cinema Brasileiro*. São Paulo: IMF, 1997.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. *Cinema e história: uma análise do filme 'Os Bandeirantes'*. Dissertação de Mestrado, ECA, USP, São Paulo, 1994.
- _____. Humberto Mauro. In: DE ROSA, Gian Luigi (org). *Alle Radici del Cinema Brasiliano*. Milano, Oèdipus ed., 2003, pp. 59 - 70.
- _____. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme 'Descobrimento do Brasil' (1937), de Humberto Mauro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, ECA, 2001.
- NOVAES, Sílvia Caiuby. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo, Edusp, 1993.
- NÚÑEZ, Favián Magioli. *Humberto Mauro: um olhar brasileiro. A construção nacionalista no pensamento cinematográfico no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2003.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Ed., 1987.
- _____. e MIRANDA, Luiz Felipe Miranda (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Senac, 2000.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. "O Instituto Nacional de Cinema Educativo". *Revista do Serviço Público*, ano 7, v. 1, n.3, mar. 1944. Separata.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo, Editora Unesp, 2004.

SOUZA, Carlos Roberto. *Catálogo - Filmes produzidos pelo Ince*. Rio de Janeiro, Fundação Cinema Brasileiro, 1990. Mimeografado.

_____. Humberto Mauro. In: COSTA, João Bénard (dir). *Cinema Brasileiro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa, 1987, pp. 105 - 120.

VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978.

Outras referências bibliográficas

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização de cinema educativo no Brasil*. São Paulo, São Paulo Ed., 1931.

ANDRADE, Rudá. *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*. São Paulo, Fundação Cinemateca brasileira, 1962.

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma Poética de Fogo*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo. São Paulo; Perspectiva, 1993.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1973.

BENJAMIN, Walter. *apud*. ROAUNET, Sérgio P. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamim*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. São Paulo, Annablume, 1995.

BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BOMENY, Helena. *Os intelectuais da educação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

- BOOM, Alberto Martínez. *De La Escuela Expansiva a La Escuela Competitiva: dos modos de modernización en América Latina*. Bogotá: Anthropos editorial, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.
- DONATO, Eugenio (org). *Controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CAMARA, Sônia. *Sob a guarda da República: a infância menorizada no Rio de Janeiro de 1920*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- CAMARGO, Aspásia. *Carisma e personalidade. Da conciliação ao maquiavelismo*. Brasília: Ciência Hoje, CNPq/Anpocs, 1985.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1970, p. 10.
- _____. A Revolução de 30 e a cultura. *Revista Dados*, n.º 4, Abril de 1984.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. República e cidadania. Rio de Janeiro: *Revista Ciências Sociais*. v. 28, n. 2, 1985.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Entre a cultura heroica e a cultura democrática*. São Paulo: Papirus, 1992.
- CARVALHO, Marta Maria Chagas de. Por uma história cultural dos saberes pedagógicos. In: SOUSA, Cynthia Pereira de, CATANI, Denice. (orgs). *Práticas educativas, culturas escolares, profissão docente*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- CASTELI, Rosana Elisa. *O cinema educativo nos anos de 1920 e 1930: algumas tendências presentes na bibliografia contemporânea*. Intertexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 12, pp. 1-15, janeiro/junho 2005.
- CERTEAU, Michel De. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- CESAR, Ana Cristina. Literatura não é documento. In: MORRETIN, Eduardo Victorio. *Cinema e história: uma análise do filme 'Os Bandeirantes'*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, ECA, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1988.
- _____. História Hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 98.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FRAGO, Antonio Viño. *Historia de La Educación e Historia cultural: Posibilidades, Problemas, Cuestiones*. Revista brasileira de Educação, n. 10, pp. 63-82, set/out/Nov/dez/ 1995.

FREITAS, Marcos Cezae de.

FILGUEIRAS, Margarida Louro. A memória dos Jogos de Recreio: da musealização dos objectos aos gestos. In: *Foro Ibérico Museísmo Pedagógico. Xunta de Galicia*, 2003.

GALVÃO, Elisandra. *A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince)*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário: volume I*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1974.

GRUZMAN, Eduardo, LEANDRO, Anita. Pedagogia de Humberto Mauro: a natureza em Azulão e O João de Barro. *Revista Comunicação & Educação*. Ano X, n. 3, set/dez, 2005.

LAMOUNIER, Bolivar. Formação de um pensamento autoritário na Primeira República. Uma interpretação. In: *História geral da civilização brasileira. O Brasil Republicano, Tomo III*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, p. 346.

LEAL, Maria Cristina; Rangel, Jorge Antonio da S; Pimentel, Marília de Araújo; Almeida, Ney Luiz T. de. [et alij]. Trajetórias de liberais e radicais pela educação pública. *Relatório de Pesquisa*, UFF/UERJ, Faperj, 1997.

LEMME, Paschoal. Memórias. São Paulo: Cortez, 1988. IMA, Sérgio Cruz de Castro et ali. (orgs). *Comelo & Mauro*. Cataguases: Fafic, 2003.

LOVISOLO, Hugo. *A tradição desafortunada: Anísio Teixeira, velhos textos e ideias atuais*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989.

KONDER, Leandro. O estado e os problemas da política cultural no Brasil de hoje. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 22, 1987.

MARTINS, Luciano. *A Gênese de uma Intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940*. RBCS, n. 4. vl. 2, jun.1987, p. 74.

MONARCHA, Carlos. *A reinvenção da cidade e da multidão. Dimensões da modernidade brasileira: a Escola Nova*. São Paulo: Cortez, 1989.

NEVES, Luís Felipe Baêta. Exposição. Pluralismo e Teoria Social. Primeiras Notas de Pesquisa. In: *A interpretação*. Rio de Janeiro, Imago, 1990.

- NUNES, Benedito. Contraponto. In: RIEDEL, Dirce (org.). *Narrativa. Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 34.
- NUNES, Clarice. *Anísio Teixeira: a poesia da ação*. Bragança Paulista, SP: EDUSP, 2000.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso fundador (A formação do país e a construção da identidade nacional)*. Campinas-SP: Fontes, 1993.
- _____. *Discurso & Leitura*. São Paulo: Cortez, 1993.
- _____. Discurso, Imaginário e Conhecimento. In: *Revista em Aberto*. Brasília, ano 14, n. 61, Jan/Mar, 1994.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano dos trópicos*. São Paulo: Edusp, 2005.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PÊCHEUX, M. *Les vérités de la palice*. Paris, Maspero, 1975.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Bachelard, ciência e poder, dedução e argumentação*. II Encontro de Educação Matemática e de Ensino de Ciências: UERJ, 1993, p. 2, mimeo.
- PORTELLA, Eduardo. *O intelectual e o poder*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- POULET, Georges. A crítica e a experiência de interioridade. In: MACKSEY, R. e DONATO, Eugenio (org). *Controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Ed., 1987.
- _____. e MIRANDA, Luiz Felipe Miranda (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Senac, 2000.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1997.
- RANGEL, Jorge A. S. *A musealização da educação na antropologia de Edgard Roquette-Pinto no Museu Nacional do Rio de Janeiro (1905-1936)*. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2008.
- RICOUER, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Seixos rolados* (Estudos Brasileiros). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1927.

- ROUANET, Sérgio Paulo. O Olhar Iluminista. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- _____. Introdução Geral. *Intérpretes do Brasil. Volume I*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2002.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- SADOUL, George. *História do cinema mundial*. São Paulo, Martins, 1963.
- SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922 – 1931)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *Crítica da razão dialética*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.
- SCHWARTZMAN, Simão; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra/Edusp, 1984.
- SERRANO, Jonathas ; VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo/Rio de Janeiro, Caieiras/Melhoramentos, 1931.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 95.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOARES, Luís Eduardo. Interpretação, obra e leitor: reflexões a partir de Vieira e Baêta Neves. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa. Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- SOUZA, Carlos Roberto. Catálogo - Filmes produzidos pelo Ince. Rio de Janeiro, Fundação Cinema Brasileiro, 1990. Mimeografado.
- _____. Cinema em Tempos de Capanema. In: Helena Bomeny (org.) *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro, Editora FGV/Universidade São Francisco, 2001, pp. 153 – 182.
- _____. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1981.
- _____. Humberto Mauro. In: COSTA, João Bénard (dir). *Cinema Brasileiro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa, 1987, pp. 105 - 120.
- SOARES, Luís Eduardo. Interpretação, Obra e Leitor: reflexões a partir de Vieira e Baêta Neves. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa. Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

STAROBINSKI, Jean. A literatura: o texto e o intérprete. In: LE GOFF, Jacques, Nora, P. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

WERNECK, Ronaldo. *Kiryri Rendáua Toribóca Opê. Humberto Mauro Revisto Por Ronando Werneck*. São Paulo: ArtePaubrasil, 2009.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. *Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, p. 51.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural. In: LIPPI, Lúcia Oliveira et ali (org). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1959.

Vídeo Documentário Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e Engano. In: : NOVAES, Aduino. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.



Este volume faz parte da Coleção Educadores,
do Ministério da Educação do Brasil, e foi composto nas fontes
Garamond e BellGothic, pela Sygma Comunicação,
para a Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco
e impresso no Brasil em 2010.



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)